

HANS EBELING

ERNST WIECHERT

*Das Werk
des Dichters*

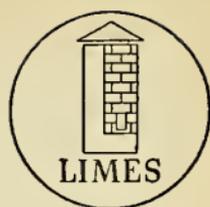


DUKE
UNIVERSITY



LIBRARY







Digitized by the Internet Archive
in 2017 with funding from
Duke University Libraries



Ernst Wiechert 1937

H A N S E B E L I N G

ERNST WIECHERT

Das Werk des Dichters

1947

L I M E S - V E R L A G W I E S B A D E N

Veröffentlicht unter der Zulassung Nr. W 1000
der Nachrichtenkontrolle der Militärregierung

1.-5. Tausend 1947

Alle Rechte vorbehalten

Limes-Verlag Wiesbaden

Hans Ebeling, geboren am 4. August 1906
in Burg bei Magdeburg

833 11
W 5422 EB

VORWORT

Die vorliegende Schrift ist die völlige Umarbeitung und Weiterführung eines 1937 im G. Grote-Verlag, Berlin, erschienenen und vergriffenen Buches: „Ernst Wiechert. Der Weg eines Dichters“.

Sie schreitet nunmehr den erweiterten Umkreis des Wiechert-schen Werkes noch einmal aus, nicht mehr im chronologischen Nacheinander des Entstehens, sondern in Form von Querschnitten durch das Ganze, von der biographischen, philosophischen, ästhetischen und bibliographischen Seite her. Es liegt im Wesen solcher Querschnitte, daß sich manche Überschneidungen dabei ergeben — aber sie zielen alle auf den gleichen Mittelpunkt — und daß sie auch in ihrer abstrahierenden Art dem eigentlichen Zauber eines dichterischen Werkes nicht ganz gerecht werden — aber sie lassen manches dafür schärfer erkennen und ausdrücken.

Der Verfasser ist sich im übrigen des Vorläufigen und Unzulänglichen auch dieses Buches bewußt (das neue autobiographische Werk „Jahre und Zeiten“ lag ihm noch nicht vor); sein Ziel ist, bei aller Kritik, nichts weiter als die tiefere Erfassung eines wesentlich deutschen Dichters unserer Zeit, dem wir für manche Lebenshilfe und Bereicherung Dank schuldig sind.

546968

Inhalt:

I. Das Leben des Dichters	7
II. Das Weltbild des Dichters	45
III. Die künstlerische Gestalt des Dichters . . .	105
IV. Das Werk des Dichters	144

Bildbeilagen und eine Handschriften-
probe des Dichters aus dem Manuskript „Die Majorin“

I.

D a s L e b e n d e s D i c h t e r s

Ernst Wiechert ist Ostpreuße. Das bedingt seine Anlage, sein Lebensschicksal und das Werk, in welchem dann sein Dasein zur Form sich gestaltet.

Diese Ostpreußen sind ebensosehr Kinder ihres Blutes wie ihrer Landschaft. Über das fast ganz ausgerottete Ureinwohnerum der heidnischen Pruzzen, über die weiche quietistische Unterschicht der unterworfenen slawischen Völker, der Masuren, Litauer, hat sich in wiederholten Flutwellen die aktivistische, erobernde Schicht der westlichen Kolonisatoren gelegt: das aus allen Gegenden des Reiches zusammenströmende Rittertum des deutschen Ordens, die meist niederdeutsche Art der Bauern, das Kaufmanns- und Handwerkertum in den Städten. Schlesi-sches und obersächsisches Volkstum strömte ein, schottisches und niederländisches, pfälzisches und schweizerisches, hugenottisches und Salzburger, aus religiöser Bedrängnis der Heimat entweichend. Wellen östlicher Eroberer, bis von fernsten mongolischen Grenzen her, brandeten immer wieder blutmischend und -verändernd über das Land: welch gegensätzliche Fülle der Charaktere, der Schicksale muß das ergeben, oft genug in dem einzelnen Menschen sich zusammenballend und spannend zu gefährlichem Dualismus, zu innerer Tragik und Bedrängung!

Und diese Anlage erfüllt sich in einer Landschaft, die, ungleich den alten, geselligeren Kulturbereichen Deutschlands, einsam ist, voller Weite und Freiheit, zugleich aber herb und verschlossen, die unbedingt herrscht und die Menschen mit dumpfen, aber starken Kräften an sich bindet. Die gleichsam schon genährt ist von einem Atem, der aus östlicheren Gegenden kommt — „wer über die Weichsel fährt, fährt über den Grenzstrom des Abendlandes“.

Es ist der Boden, in dessen Einsamkeit und Größe sich die blutsmäßige, oft in sich so gegensätzliche Anlage seiner Bewohner erhalten und steigern muß zu letzter Konsequenz und Ausprägung. Und sie vollendet sich in dem Schicksal dieses Grenzgebietes, das in schweren Kämpfen errungen, in immer neuen behauptet werden muß und schließlich erst jüngst unter unsäglichen Opfern und Leiden verloren ging.

Wir sehen diese Eigenart von Anlage, Formung und Schicksal des ostpreußischen Menschen in fast allen seinen Vertretern. Wir lesen sie in dem großen befruchtenden Geistesstrom, der seit Kants, Hamanns und Herders Zeiten von diesem Randgebiet des deutschen Landes bis heute ins Reich geströmt ist und damit „Ostpreußen“ als geistigen, kulturellen Begriff zum unverlierbaren Besitz, ja gleichsam zu einem Kernland des inneren Deutschland gemacht hat. Es ist eine verwirrende Fülle von Namen und Eigenarten, die wir da außer den dreien aufzuzählen haben: Schopenhauer, Gregorovius, E. Th. A. Hoffmann, Zacharias Werner, Schenkendorf und Gottsched, Jordan, Wichert, Dulk, Holz, Sudermann, Halbe, Brust, Agnes Miegel, Johanna Wolff und Katharina Botsky, Borchardt und Bulcke, Borrmann, Fechter, Heymann und manche andere, noch Ringende und Versprechende.

Der Wissende begreift in dem Reichtum dieser Vielfalt aber gerade den Ausdruck ihrer so polaren blutmäßigen Gebundenheit: die extreme Gegensätzlichkeit der Typen, die sich schon in den beiden Eingangsgrößen zeigt, der eisklaren logischen Schärfe des kantischen Geistes neben dem dumpfen, irrationalen Lebensgefühl Hamanns, des „mystischen Magus aus Norden“. Wir fassen gewissermaßen zwei Richtungen ostpreußischen Geistes- und Menschentums in ihnen: eine Gruppe mehr vernunftbeherrscher, rationalistischer Dichter und Philosophen und eine zweite, stärkere, in der das Irrationale vorherrscht, ein gefühls- und phantasiebeherrscher, musikalischer, kurz, romantischer Menschentyp. Am bezeichnendsten aber für ostpreußisches Menschengefüge ist die Verbindung beider polar entgegengesetzter Haltungen in einem, woraus sich eine ganz eigentümliche, vielfach innerlich dualistische, gebrochene und unharmonische Daseinerscheinung ergibt, die dem auf altem, einheitlichen Kulturboden Erwachsenen oft so fremd und unheimlich erscheint.

Auffällig und bezeichnend ist ferner bei fast allen diesen Ostpreußen die Unbedingtheit und Mächtigkeit, die kompromißlose Härte in der Durchsetzung des eigenen persönlichen Lebensstiles, die nur allzu oft zu Spannungen und Übersteigerungen führt, die das Leben an die Grenze des Tragischen und darüber hinaus bringen, ein förmlicher innerer Trieb bis zu selbstzerstörerischem Sich-Vollenden, der aus der Gegensätzlichkeit des Blutes, dem jahrhundertelangen Zwang völkischer Behauptung und der Unbedingtheit der einsamen Landschaft kommt.

Und mit diesem Leben in den extremsten Antinomien und gegensätzlichsten Spannungen, diesem An-die-Grenze-der-Tragik-Streifen, verbindet sich leicht, und auch das scheint

ein weiterer, besonderer und hervorstechender Zug dieses Menschenschlages zu sein, das Gefühl einer steten inneren Bedrohung, eine Beschattung der Lebensansicht. Sie äußert sich vielfach in einer schwermütigen, bisweilen auch grotesken Kunst der Nachtseiten des Lebens, des Traumes, des Todes, der Hintergründigkeiten. Wir sehen das schon in dem romantisch sentimental Todeskult der Kürbis-hütte des Simon Dach, bei E. Th. A. Hoffmann, Zacharias Werner, Dulk, Brust, der Botsky usw., bis hin zu Ernst Wiechert. Und wieder findet die Schwermut dieser Ahnung Vertiefung und Unterstützung auf einem Boden, der als „ein zu stilles Land“ empfunden wird.

Ernst Wiecherts Gestalt und Werk begreifen wir nur aus solchen Ursprüngen. Sein Leben fließt aus ganz entgegengesetzten Blutströmen zusammen. Der Vater kommt aus einem hochgewachsenen blonden Geschlecht, das seit Jahrhunderten in den Wäldern Ostpreußens als Heger und Förster tätig ist und so nicht nur mit seinem Namen, den der Dichter von wic-hart = kampfeshart oder fihu-hirti = Viehhirt herleitet, auf die große germanisch-niederdeutsche Pionierschicht hinweist, die das Land einst eroberte und mit dem stillen tätigen Einsatz des Lebens kolonisierend behauptete. Wir finden bei ihm die Wortkargheit des niederdeutschen Menschenschlages, herb und verschlossen, genährt und gesteigert in der Einsamkeit eines Lebens, welches das Frohgefühl aufquellender Kräfte in der Form „mancher verschütteten Sehnsucht in seiner Brust“ bergen muß. Da ist die Unbeugsamkeit und Furchtlosigkeit von Menschen, die, fern von den beengenden und drückenden Fesseln sich der Einordnung bequemenden Gemeinschaftslebens der Städte und ihrer Berufe, auf sich gestellte Herren des Feldes und Waldes sind, „die herrliche

Freiheit dessen, der im Einklang mit seiner Erde lebt“. Aber mit der Mutter stößt eine Reihe der Ahnen zu einem ganz anderen, durch dunkles Haar und französischen Namen sich kennzeichnenden romanischen Blutquell. Von ihrem Vater wird besonders das Gefühl unbedingter Rechtllichkeit bezeugt, die in dem hugenottischen Schicksal, das die Verbannung dem Beugen vorzog, erhärtet wurde, und die auch dann als ein hervorstechender Wesenszug des Dichters selbst erscheint. Doch wie fügt sich nun zu der immer wieder aus der Herbheit des Geschlechtes und des einsamen Lebens hervorbrechenden Fröhlichkeit des Vaters die tränendunkle, am Leben leidende Schwermut dieser Mutter! Von vornherein zu Sorgen, Grübeln, Tränen geneigt, streng, fast selbstquälerisch sich allen großen und kleinen Lebenspflichten hingebend, steigert sich ihre Wesensanlage unter dem Druck einer seit Beginn der Ehe sie verzehrenden Krankheit zur offenbaren Melancholie und treibt sie schließlich in den Freitod — auch diese Anlage wird in dem Dichter mächtig und gibt seinem Wesen und seinem Schicksal den Zug der Trauer, die Beschattung des dunklen Grübelns, die passionsselige Melancholie, die dann auch sein Gestalten bestimmt.

Als drittes wesensformendes Element steht in seiner Ahnenreihe, wohl über die Großeltern oder noch darüber hinaus, die erbhafte Verbindung zu slawisch-litauischen Familien, die er besonders in der Tante Veronika seiner Jugenderinnerungen mit all ihrem Zauber beschwört: die weiche Passivität dieser Volksschicht, voller Unter- und Hintergründigkeit, mit oft geradezu skurriler Phantastik begabt, die Seele randvoll von Gesichtern, Aberglauben, Spuk und Märchen, sich verströmend im Gefühl, in der Gabe der Dichtung und der Töne.

Das ist eine typisch ostpreußische Blutmischung: die Verbindung widerstrebendster Lebenshaltungen und -Anschauungen, Passivität des beschaulichen, ästhetischen Menschentyps, weich-romantische Fülle des Gefühls mit starker musikalischer Gabe, vereint mit dem inneren Müßen einer kämpferischen Haltung und bis an die Grenze der Selbstzerstörung gehenden Spannung, das Auseinanderklaffen der Anschauung eines Welt dualismus, die Unbedingtheit der eigenen Lebensform bis zum Maßlosen hin, die Beschattung selbstquälerischer Melancholie und Grübelei, ein Leben in den Grenzbezirken jeder Art, Gefühl der Gebundenheit des Daseins an dumpfe Kräfte des Blutes und der Erde.

Und wie es Anlage und Wesen des Dichters selbst bestimmt, so prägt es nun auch sein Werk in all seiner Einseitigkeit und Größe, seinen Schwächen und seiner Vollendung. Auch in ihm zeigt er sich, ohne doch ein „Heimatt-dichter“ im üblichen engen Sinne zu sein, ganz als Ostpreuße. Alle seine Gestalten sind Ausformungen des eingangs beschriebenen vielgesichtigen und hintergründigen Menschenschlages, und die Umwelt, in der sie leben und sich leidend oder handelnd vollenden, ist die Landschaft Ostpreußens — in jedem seiner Werke.

Aber bezeichnend für die Sonderheit seiner Anlage ist, was er aus dieser Vielfalt gestaltend heraushebt, eine ganz einseitige und eigenartig betonte Weltanschauung:

Vor der Gewalt der Natur tritt alles Menschenwerk zurück. Er weiß nichts von dem historischen Geschehen, dem Eroberungs- und Kolonisationskämpfe um diese Grenzmark Deutschlands zu berichten, nichts von den Taten und Opfern ihrer Behauptung und ihres Verlustes. Er erzählt nichts von den steinernen Denkmälern ihrer Kultur, den

Ordensburgen und Kirchen, den Zeugen des städtischen Handelns und Fleißes. Das ist der Bereich der anderen zeitgenössischen Gestalterin Ostpreußens, des „historischen“ Ostpreußens: Agnes Miegels — für ihn ist nur das Land an sich mächtig, fern allem menschlichen geschichtlichen Sein, ja als dessen urmächtiger Gegenpol, wie auch Alfred Brust etwa es ins Mythische erhebt. Wie bezeichnend ist noch in dem Spätroman „Das einfache Leben“ die Eingangsschilderung Ostpreußens, als wäre niemals ein Hauch von Geschichte über dieses vielumkämpfte Land hinweggegangen: es erscheint ihm „nicht wie ein Blatt, auf dem die Hand des Menschen geschrieben, gestrichen, gelöscht und wieder geschrieben hatte, sondern als ein Unberührtes, auf dem ein Anfang geschehen könnte, keine Wiederholung, Verbesserung oder Berichtigung, sondern eben ein Anfang, eine erste Furche, und die Vögel unter dem Himmel würden sich über ihr versammeln und zusehen, was hier unter der Hand des Menschen zum ersten Male geschehe“.

So malt Wiechert dieses Land, das ihn trug und formte, in der Begrenzung, wie er es erfuhr: die großen Wälder, die das Paradies seiner Kindheit umschließen, die Weiden und Moore und Seen in ihnen, und dann das später Erwanderte: die weiten Felder der Gutsbezirke und Dörfer, das Gleiten der großen Ströme, das Stockende des Haffs und die „dramatische Ballung“ der Nehrung. Gegenüber der Kulturwelt des alten Reiches fast schon ein Außerhalb, nach Osten Verschobenes („Das Leben des Reiches versickert hier gleichsam zwischen den ausgebreiteten Armen der asiatischen Erde“) — und er malt gerade damit und mit allem Zauber seiner Kunst etwas, das wir heute wie „das verlorene Paradies“ empfinden, die Urmächtigkeit,

Einheit und Ungebrochenheit einer Natur und eines Lebens aus ihr, die uns schmerzlich fremd geworden ist und wie ein Heilmittel in unsere Zivilisationsnöte zu winken scheint.

Ebenso bezeichnend wie das Landschaftsbild Ostpreußens ist auch das der Menschen, die er gestaltet. Wieder ist es, im Gegensatz zu Agnes Miegel, nicht die historische Leistung der Eroberer und Kolonisatoren, die den Dichter zur Darstellung reizt — er schreibt nicht eine einzige „historische“ Dichtung — auch nicht das Opfer und Leid des bewegenden geschichtlichen Geschehens: es ist allein das reine einfache Menschentum, das in das Größere des Landes, der Natur fast untertaucht, aus der Erfüllung seiner Erdgebundenheit lebt, sich vollendet oder zerbricht und stirbt. Es ist das dem Bewußtsein geschichtlichen Werdens fast gänzlich entrückte östliche kreatürliche Menschentum, ein „schweres, müdes“ und stilles, aber erfülltes Antlitz, und auch von ihm heißt es, daß es „gleichsam schon von den großen Ebenen mitgeformt sei, die sich hinter diesen Wäldern und Seen nach Asien erstrecken“.

Als Psychologe, als Menschengestalter kennt Wiechert freilich wohl die verschiedenen historischen Schichtungslinien dieses Menschenschlages. Bisweilen gestaltet auch er Ausformungen der nordischen Herrenschaft, in dem Geschlecht der Wittigs im „Wald“ (aber das ist ihm dann eine überwundene Stufe!), in der Gestalt des Percy Graf Pfeil und seiner Mutter im „Jedermann“, im Freiherrn Erasmus der „Vater“-Novelle, auch wohl noch in der Titelheldin der „Majorin“ und schließlich im Geschlecht der Platens im „Einfachen Leben“, sowie im Herrn von Balk der „Jerominkinder“. Aber, und das ist bezeichnend, er gestaltet sie nicht in ihrer historischen Leistung, son-

dern in ihrem Menschsein, ihrer Haltung, mit der sie den „preußischen Traum“ ihres Lebens in das „Unsterbliche“ der Hingabe verwandelten. Und in gleicher menschlicher Vollendung steht neben ihnen der noch ältere und naturnähere Adel des einstigen Pruzzentums (Graf Pernein im „Einfachen Leben“, die Gräfin Kalns in den „Jeromin-kindern“ II). Auch das Ausgreifende, frisch Zupackende und Kolonisierende des niederdeutschen Bauern- und Bürgereinschlages in der ostpreußischen Bevölkerung fehlt nicht ganz, etwa im absinkenden und noch einmal sich aufbäumenden Geschlecht der Wiedensahls im „Totenwolf“.

Doch der Schwerpunkt, der typische Kern der Wiechert-schen Menschengestaltung liegt tatsächlich auf der anderen Seite des gebundenen, organisch verharrenden, nicht ausschweifend erobernden östlichen Menschentums. Das geht bis in die Grenzbezirke hinein, des Verbrecherischen, des Dämonischen, des Untergründigen und Abseitigen, des ganz kreatürlich Beschränkten. Da sehen wir die Unterwelt der Moorkolonisten, da haben wir die dumpfe Triebhaftigkeit der Wald- und Wassermenschen, die sich nur in den klagenden Tönen einer Hirtenflöte oder eines litauischen Daino entlädt, mit der Schwere des „zweiten Gesichtes“ beladen, mit der Gabe der Witterung. Da sind die ganz im Dienst an der Erde und ihren natürlichen Geschöpfen sich Erfüllenden, die helleren Gestalten der Hirten und Fischer und Köhler und Bauern, und da sind die im Bereich des Träumens und Fühlens Beheimateten, die Künstler und Dichter, die das Lied der Erde und des großen Pan singen. Da sind die Leidenden und Gebeugten, nicht aus einem Heraus des politischen Schicksals, sondern in der Gebundenheit ihres natürlichen Menschseins.

Kaum eine zivilisatorische Beziehung gilt dem Dichter, sondern allein das Leben der Kreatur, in und aus dem Ganzen der Schöpfung heraus, sein Leid in ihr und seine Bewährung. Zeiten nationalsozialistischer Kultur- und Geistesdiktatur mochten das als fremd und östlich ablehnen, aber es gehört, auch in seinen Abseitigkeiten, zum großen Bilde des Menschseins, und es gehört damit notwendig auch zum Bilde deutschen Menschentums, das verfälscht wird, wenn man nur die andere, im An- und Ausgriff „heldische“ Seite gelten lassen will. Und es hat weiter diese Einseitigkeit der Menschengestaltung im Weltbild des Dichters ihre tiefe Begründung und sinnvolle Funktion: mit ihr verweist er im Angesicht einer schweren zivilisatorischen Fehlentwicklung bewußt auf die ihm einzig wesenhafte Gegründetheit des Menschen im Ganzen der Natur.

Am 18. Mai 1887 wird Ernst Wiechert in dem Forsthaus Kleinort in der Johannisburger Heide, Kreis Sensburg, geboren. Diese Heide ist ein letzter Rest der sogenannten „Wildnis“, des alten riesigen Grenzwaldes des Ordensstaates. Sie ist sein größtes und entscheidendstes Urerlebnis, bestimmt seine Kindheit und Jugend, sein ganzes Leben, sein Weltbild und sein Schaffen.

Es ist ein äußerlich armes, einfaches und einsames Leben, das er hier beginnt, aber es ist eingebettet in den Schoß einer großen und übermächtigen Natur, und in ihr verläuft seine Kindheit in einer naturnahen Einheit, wie wohl selten einem deutschen Dichter. Er zeichnet uns später, aus der Rückschau eines fast fünfzigjährigen Lebens, diese Kindheit mit der Verklärung sehnsüchtigen Erinnerens, mit dem ganzen Zauber seiner Sprachkunst in dem Band

„Wälder und Menschen“, der dann als eines seiner schönsten Bücher gilt. (Als bildmäßig anschauliche Ergänzung dieses Erinnerungsbandes mag dazu das Bildwerk von Gerull-Kardas „In der Heimat“ treten.) Aber wir finden Zeugnisse dieser Kindheit auch schon in manchen Zügen seines Erstlingswerkes „Die Flucht“, im „Totenwald“ und anderen Dichtungen bis hin zu den „Jeromin-Kindern“. Alle Natur- und Landschaftsschilderungen seiner Werke haben in dem frühen Walderlebnis des Kindes ihre Wurzel, und in immer wiederholten Bekennungen hebt er, in teleologischer Überschau seines Lebensweges, gerade die Bedeutung solcher Kindheit in dem großen Grenzwald hervor: „Er speiste mich und tränkte mich, er wuchs in mein Blut, wie eine Mutter in das Blut ihres Kindes wächst. Sein Gutes ist mein Gutes, sein Böses ist mein Böses, seine Wildheit meine Wildheit, seine Trauer meine Trauer, und ich bin ihm verfallen für Leben und Sterben.“

Wie dem kleinen Wolf Wiedensahl wird der Wald über alles Hauslehrer- und Erziehertum hinaus sein oberster Lehrmeister, mehr aber noch: in ihm und durch ihn vollendet sich in geradliniger, ungebrochener Entwicklung, was als Erbe des Blutes von den Vorfahren her in ihn gelegt ist, vollzieht sich in seinem Schweigen und in seiner Mächtigkeit eine Formung des Charakters zu völliger Einheit und Ganzheit. Sein Leben ruht hier in den einfachen, aber von dem Glanze uralten Adels umstrahlten Ordnungen der ersten natürlichen Berufe des Menschen: des Hirten, des Fischers, des Jägers, und aus ihnen erwächst sicher und unverlierbar, was noch den Mann und den Dichter als wesenhafte Charakterzüge trägt: Gefühl und Bedürfnis innerer wie äußerer Freiheit, Unbeugsamkeit des Charakters, Furchtlosigkeit vor Menschenmeinung,

Rechtlichkeit, Schärfe und Unbestechlichkeit des Blickes, aber auch Wortkargheit und Hang zu schwermütigem Grübeln, Entrücktheit und Versunkenheit in das immer bohrende, sehnsüchtige Drängen eines dichterischen Herzens, unendliches Ein- und Allgefühl, Sorge für anvertrautes Gut, Behutsamkeit und Geduld der Hände, Gewissenhaftigkeit und scheue Zartheit anderem Leben gegenüber.

„Gut war es mir, barfuß meinen Lebensweg zu beginnen und die Kühe zu hüten. Weil ich in der Stille anfang, konnte ich dem Lauten nie ganz verfallen. Weil ich als Kind die Wälder schweigen und wachsen sah, konnte ich immer ein stilles Lächeln für das aufgeregte Treiben haben, mit dem die Menschen ihre vergänglichen Häuser bauten. Es war, als trüge ich andere Gesetze und Maßstäbe in mir, größere und strengere. Ich konnte nie mehr ganz aus dem Kreis der Natur herausfallen, und immer hielt ein letztes Band mich noch am Willen der Schöpfung fest, wenn auch rings um mich die Menschen schon längst vergessen hatten, daß auch sie Geschöpfe und nicht Schöpfer waren, und an ihren babylonischen Türmen bauten, als sei es ihnen und nur ihnen allein vorbehalten, die Achse der Welt in sich zu tragen.“

Was sind Menschen in diesem unendlichen Kreise? Es sind nur wenige da: die Eltern, zwei Brüder, das Hausgesinde, etwas fragwürdige Hauslehrgestalten, besuchsweise wenige Verwandte und Bekannte, unter ihnen allerdings die für sein kommendes Dichtertum besonders wichtige Tante Veronika — alles übrige aus der Welt der Menschen bleibt fern, und wesenhafter fast noch scheint dem Knaben der Kreis der Tiere, der ihn umgibt: die Haustiere, die Geschöpfe des Waldes, denen der Försterssohn nachgeht, der Fischadler, dessen Schrei seine Brust mit Sehnsucht

füllt, der halbflügge Kranich, der an seinem Herzen schläft und wie der Inbegriff der großen Einheit ist, in der er lebt.

Zu Ostern 1898 aber, mit elf Jahren, wird der Junge aus diesem Paradiese herausgerissen. Mit seinem Bruder gibt ihn der Vater nach Königsberg in eine Pension und auf die Oberrealschule², und dieses jähe Überpflanzen in einen völlig entgegengesetzten Lebenskreis führt zu dem ersten schweren Bruch seines Lebens. Alles ist plötzlich nun geradezu in sein Gegenteil verkehrt: das Schweigen der dunklen Wälder in das Hasten und Lärmen der Großstadtstraßen, der Ausblick der großen Räume, der Aufblick zu Wolken und Sternen in die enge Beschränktheit häßlicher Fassaden, das Mitfühlen des organischen Wachstums der Pflanzen und Tiere in die „Versteinerung“ alles Lebens, die Anschaulichkeit der natürlichen Formen in die Abstraktion der Begriffe, der Wissenschaften, der Autoritäten, die Freiheit in Zwang und Gebundenheit, die Liebe und Geborgenheit des elterlichen Hauses in die Heimatlosigkeit der Pension und die Fremdheit der Schule, deren Erzieherchaft und Schülerhorde ganz anderen Gesetzen folgt, denen eines abstrakten Lehrsystems wie einer fragwürdigen Kampfmoral.

Betäubt und wie verloren stehen die beiden Waldläufer in dieser neuen Welt, und es ist kein Wunder, daß sie von ihnen zunächst nur als der dunkle und geradezu böse Gegenpol empfunden wird zu der einstmals besessenen und nun immer ferner entschwindenden mütterlichen Welt der Waldheimat. Zum ersten Male bilden sich in dem reifenden Knaben ein Bewußtsein des Lebens und eine Weltansicht, aber beides wird unheilvoll verdunkelt und verzerrt durch den nun erfahrenen, nie wieder geheilten Bruch

seines Daseins. Alles Leben erscheint ihm hinfort als Leid und Passion, und sein Weltbild wird ein durchaus dualistisches, in äußerste Gegensätze sich spannendes.

Denn verschärfend tritt zu diesem Erlebnis der Ausstoßung und der natürlichen Reifungskrise des Pubeszenten noch ein drittes Moment: das allmähliche Gewahrwerden einer an sich schon vergehenden zivilisatorischen Welt, das Hineinwachsen in eine überreife und übersättigte Kulturperiode, die ja dann in kürzester Frist im Fegefeuer eines Weltenbrandes völlends zerbersten und zusammenbrechen sollte.

Natürliches und zivilisatorisches Sein treten ihm so gar bald als Pole alles Menschentums aus- und unversöhnlich gegeneinander, und erschreckend früh für das Kind werden ihre Antinomien als solche des unbedingten Wertes und Unwertes erlebt, als gut und böse, schön und häßlich, göttlich und teuflisch. Die alte, versunkene Welt des Waldes, des panischen Einsseins mit aller Schöpfung Gottes aber erhält jetzt die hintergründige Beschattung, die verzehrende, sehnsüchtige Liebe des verlorenen und nie wieder zu erlangenden Paradieses und die leidenschaftliche Steigerung des Sentimentalischen.

Auch für diesen Zeitabschnitt im Leben des heranwachsenden Dichters haben wir als umfassendes und vollständiges Dokument den Erinnerungsband „Wälder und Menschen“. Daneben steht als wichtigste dichterische Gestaltung der Roman „Die Jeromin-Kinder“ — darüber hinaus sei auf manches weitere persönliche Zeugnis, etwa in der „Flucht“, der „Geschichte eines Knaben“, der „Kleinen Passion“, der Skizze „Der Jünger“, in den mannigfachen autobiographischen Bekenntnissen und schließlich der ersten Münchener Rede, hingewiesen.

Natürlich gibt es für die innere Entwicklung des Dichters in der zweiten Periode seines Lebens verschiedene Verhaltens- und Entwicklungsstufen. Der ersten Betäubung, dem Gefühl völliger Verlorenheit und Entwurzelung folgen Trotzreaktionen: Zusammenstöße, Heimweh-Ausbrüche, Bildung einer Bande, Ausreißergedanken, die sich z. B. bei dem Bruder bis zum mißglückten Abenteuer einer Afrikaflucht steigern. Sie wechseln ab mit Resignation, Versuchen, durch fleißiges und williges Streben in Harmonie mit der neuen Welt zu gelangen, Perioden des Erliegens den nivellierenden oder besser: herabziehenden Einflüssen der Schülerhorde, seelischer Flucht in den Traum und das unerfüllbare Wunschbild des verlorenen Paradieses, das eine verzehrende Phantasie ins Uferlose erweitert. Innere Rettung bringen in diesen „toten Jahren“ nur die jährlichen viermaligen Ferien, die wie ein Gesundbrunnen wirken und die sich langsam erschöpfende Substanz seines Wesens immer wieder erneuern.

Eine entscheidende positive Wendung bringt erst die Oberstufe der Schule. Zu ihr hin hat sich inzwischen eine heilsame Schülersauslese vollzogen, neue Lehrer treten auf, vor allem ein neuer Direktor und der Deutschlehrer, die dem Jüngling verständnisvolle Erzieher und Förderer werden. Langsam beginnt nun auch die ungeheure Erweiterung des Weltbildes, welches die Verpflanzung des Waldläufers in die so entgegengesetzte Welt der städtischen Zivilisation trotz aller zerreißenen und verstörenden Gegensätzlichkeit mit sich bringt, sich auszuwirken, und die positiven Seiten der Kultur offenbaren sich dem Reifenden mehr und mehr.

Die Kunst tritt als beherrschende Macht in sein inneres Reich: das Theater, die Musik, die bildende Kunst, be-

sonders aber die Welt der Bücher. Es ist die Zeit der Lese-
wut, da der Hunger nach Stoff und seiner Formung un-
ersättlich ist, wo Keller neben Rousseau steht, Dostojewski,
Zola und Strindberg neben Dickens und Raabe. Bezeich-
nend aber sind die Sterne dieser Zeit und dieses Jugend-
alters, die als „Götterbilder“ alle anderen überstrahlen:
Heine und Lenau als Lyriker, die Russen und Skandi-
navier, besonders Jacobsen, als Gestalter von Roman und
Novelle, und in der Philosophie Haeckel und Strauß,
Schopenhauer und Nietzsche — Exponenten und Führer
einer schon vergehenden fin-du-siècle-Zivilisation.

Ostern 1905 besteht Ernst Wiechert die Reifeprüfung, ein
begabter, vielversprechender junger Mensch, etwas weich
und träumerisch veranlagt, etwas als Sonderling geltend,
zuweilen recht rigoros und überspannt in seinen Ansichten
und Forderungen, aber doch kaum von jener Vorwelt-
kriegsjugend unterschieden, die wir als die typische deutsche
bürgerliche und „gebildete“ Jugend damals erkennen: eine
Jugend der verbürgten Sicherheit, des ererbten Besitzes,
der erstrebten Behaglichkeit, rein im Ästhetischen ver-
harrend, „satt geworden, ohne hungrig gewesen zu sein“,
dem „Geschlecht der Leute“ zugehörig, ohne viel vom
Menschen zu wissen. Der einstige Bruch scheint dem ober-
flächlichen Blick nahezu verheilt.

Auf der Königsberger Albertus-Universität studiert er
Philosophie und Naturwissenschaften, Deutsch, Englisch
und Erdkunde, und auch als Student verläuft seine Ent-
wicklung weiter in dem schon angezeigten Wege. 1906 ist
er Erzieher in der Familie des vertriebenen baltischen
Barons Grotthuß. 1911 besteht er die Prüfung für das
höhere Lehramt und tritt dann als Lehramtskandidat in
den höheren Schuldienst ein (Hufen-Gymnasium in Kö-

nigsberg). Es wird das kein einschneidendes Ereignis für sein inneres Leben.

Der akademische Betrieb auf der Universität ist nur die Fortsetzung des Schullebens auf etwas höherer Ebene: ein laufendes Band, auf dem die Menschen sich langsam vorarbeiten, Seite für Seite, Kolleg für Kolleg. Auch die Wissenschaften, so sehr er sich als gewissenhafter, schwerblütiger Mensch in sie vergräbt, versagen letzte Erfüllung. Wie alle Jungen stürzt er sich in die Aufgaben und Pflichten seines neuen Berufes mit Eifer und Hingabe — aber immer scheint ein schaler Rest zu bleiben, der auch im gesellschaftlichen Leben, in der Beschäftigung mit der Dichtung, der Kunst, der Philosophie sich zeigt. Es ist das Ungenügen eines triebhaft drängenden Genies, das nach Ausdruck verlangt, nach Gestaltung eigener Welt. Die andere — dumpf spürt er, daß irgend etwas an ihr ungenügend, unzureichend und morsch ist.

So hat er seine eigenen Stunden, die einsamen Stunden des Grüblers und Gottsuchers, des Poeten. Etwa seit 1905 schreibt er dichterische Versuche, „Schilf- und Vagabundenlieder“ im Stile Heines und Lenaus, Novellen und Romanversuche à la Jacobsen. Am Haff, in seiner Hauslehrerzeit, beginnt er einen ersten großen Roman „Der Buchenhügel“, ausgelöst durch den Widerspruch zu Frenssens Buch „Jörn Uhl“, das er besser zu schreiben vermeint. Aber dann bleibt das Werk doch liegen — um von dem Sechzigjährigen noch einmal aufgenommen und in der Rückschau des Lebens neu geformt und vertieft zu werden („Jahre und Zeiten“).

Träume sind, stolze Träume der Verheißung: von dem großen Werk, das die Menschen mitreißen, ihn zur Höhe tragen wird, das eine faule Welt geißeln, auftreiben,

bessern soll. Stunden sind, da „die Ekstase und das Lächeln des Schwärmers“ ihn durchschütteln, der Aufschrei des Empörers ihn füllt, in denen er an den Götzen rüttelt und die Arme zu dem Adler seiner Kindheit hebt, da das „Gras über seiner Verschüttung bebt“. Stunden auch unter dem Schatten einer müden Trauer, der Entsagung und Resignation vor einer Welt, die fremd und rätselhaft bleibt, da der Widerspruch von Traum und Tat ihn lähmt. Da aus den unausbleiblichen Zusammenstößen mit Personen und Einrichtungen seiner Umwelt diese zur Grimasse und Karikatur sich höhnisch verzerrt. Nächte voll dumpfen Bewußtseins einer furchtbaren Leere, einer sinnlos sich drehenden Maschine, in denen das Kind in seiner Brust wie in Tolstojs Novelle aufweint und keine Ruhe findet.

1913/14 entsteht sein erstes gültiges Werk, das zwei Jahre später unter dem Decknamen eines heimatlichen Moores den Weg in die Öffentlichkeit findet, ein Roman mit dem bezeichnenden Titel „Die Flucht“. Es ist ein typisches Erstlingswerk: die Geschichte eines Oberlehrers, unter dessen Gestalt der Dichter selbst sich verbirgt, mit vielfach porträtierender, wenn auch verzerrender Zeichnung der Personen und Geschehnisse — noch hat der Dichter nicht die Kraft, ganz aus dem Inneren heraus die Welt seiner Bücher zu formen. Das Urerlebnis seiner frühen Kindheit ist in ihm und die Ausstoßung aus dem Paradiese. Die Welt der Zivilisation, der Schule, des gesellschaftlichen Lebens aber ist zur Karikatur verzerrt, wird unbedingt und schroff verurteilt, verworfen. Sentimentalisch steht hinter ihr die Sehnsucht nach einem reineren, erfüllten Leben im Schoße der Natur. Aus der Erschütterung des Amtes flieht der Held in ein bäuerliches Dasein und schließlich in den Frei-

tod — seinem Grübeln erscheint alles menschliche Dasein nur als ein gebrochenes, von Uranfang gespaltenes und leidvolles — Gestaltung und restloses Bekenntnis des bisherigen Wiechertschen Lebensweges.

Kaum hat der Dichter es außer sich gestellt, bricht der Weltkrieg aus. Sein übermächtiges Geschehen reißt auch Wiechert in seinen mahlenden, zermahlenden Strudel. Wieder, ein zweitesmal, wirft es ihn heraus aus seiner Welt. Schwerer noch, gewalttätiger, zerstörender erfolgt die Ausstoßung, wenn auch diesmal nicht aus einem Paradiese, da die Wunden der ersten noch längst nicht vernarbt sind.

Das Fronterlebnis dieses Krieges, den er vom ersten bis zum letzten bitteren Tage auszukosten hat, wird das dritte bestimmende Moment für Wiecherts Leben und Werk. Es wird das in doppelter Hinsicht: es zerstört ihm vollends das überalterte und morsche zivilisatorische Gebäude der abendländischen Kultur und verwandelt den Dichter.

„Der Turm von Babel, in zweitausend Jahren aufgerichtet, wankte in seinen brüchigen Fundamenten, und die zuschauende Menschheit verhüllte ihr Haupt vor dem Schauspiel furchtbaren Sturzes, in dem Millionen sich begruben, von Eisen zerfetzt, vom Gas zerfressen, vom Hunger entkräftet, von Bruderhänden erwürgt.“ Naturgemäß ist das eine Feststellung des Dichters aus einer sehr viel späteren Zeit, da er Abstand gewonnen hat von dem furchtbaren Erleben dieser Jahre, da er aus ihm das Fazit ziehen kann, für sich persönlich wie für seine ganze Zeitepoche. Da übersieht er dann ganz klar, daß die Feuerwalze des Krieges nur der Abschluß einer schon längst vollzogenen unabwendbaren Entwicklung war, die blutige Vollendung einer schon unumstößlich gewordenen Tatsache. Und das

bestätigt wieder nur die dumpfe Ahnung des aus seinem Paradies herausgerissenen Knaben, daß die neue Welt, in die man ihn stieß, doch letzten Endes eine nichts-würdige war, weil sie, in sich hohl und zerfressen, dem Untergang geweiht sein mußte — und immer stärker hebt sich ihm demgegenüber der unverlierbare, unzerstörbare Wert dessen, was er als Kind erlebt, der Einheit und Ganzheit natürlichen Lebens. Im Erlebnis des Weltkrieges vollendet sich des Dichters Kulturpessimismus zu letzter konsequenter Ablehnung alles kultürlichen Seins.

Doch auch ihn selbst verwandelt das Geschehen. In der „Geschichte eines Knaben“ schreibt Wiechert später den Satz: „Sein Leben bedurfte, über lächelnde Skepsis hinweg, des Schwertes oder der Tränen“ — er paßt haargenau auf des Dichters eigene innere Situation am Schlusse seines ersten Buches. Er bedurfte der Härtung eines Erlebens, welches das weiche, weltschmerzlerische Fühlen in feste, wenn auch harte Bahnen zwang und so erst die Möglichkeit zu innerer Überwindung schuf. Das Schicksal wägt ihn, wie seine ganze Generation, hier auf die grausam härteste Weise — es ist die Probe, in welche der Dichter selber dann auch, in seinen Büchern, mehr als ein Jahrzehnt später, immer wieder das Bild seines naturhaften Menschentums stellt. Da wird es ihm zu einem Hauptmotiv seines Denkens und Dichtens, und immer wieder kehrt sein schöpferisches Gestalten zu ihm zurück. In über der Hälfte aller seiner Dichtungen bildet der Weltkrieg den Unter- und Hintergrund, aus dem das innere Geschehen bewegend hervorquillt.

Er gibt keine Biographie seines persönlichen Erlebens darin, er schreibt keine „Kriegserinnerungen“ — das singuläre, individuelle Geschehen ist so nebensächlich vor dem

einen Großen des Geschehens einer unsagbaren Prüfung. „Sie fragen: ‚Warst du verwundet? Warst du in Gefangenschaft? Welche Orden hast du?‘ Aber nach dem andern, da fragt niemand. ‚Wo hast du das Blut gelassen? Und sind deine Augen nicht blind geworden?‘ Keiner fragt so,“ heißt es im „Andreas Nyland“.

Denn nicht das Vorstürmen oder Festliegen ist ihm der Krieg, die Gefechtshandlungen, was äußerlich geschieht an Taten oder Leiden, Heldentum oder Feigheit, Pflichterfüllung und Bewährung, sondern was unter ihrem Geschehen sich vollzieht, die totale Verwandlung, ja Auslöschung des Ich, des ganzen bisherigen eigenen Seins, zu der er später nur als die gewaltige Parallele die große Apokalypse der abendländischen Welt erkennt. Alle Grundlagen des Lebens wanken, nicht nach Rußland oder Frankreich ging es — „wir sind viel weiter fortgegangen . . . auf einen anderen Stern . . .“ heißt es in der „Vater“-Novelle.

Immerhin lassen sich aus dem Gesamt seiner späteren Kriegsdichtungen und Bekennungen, besonders aus dem sehr persönlichen „Jedermann“-Band der großen Passions-trilogie, auch die äußeren Hauptzüge des individuellen Wiechertschen Kriegserlebnisses ablesen: Da ist die „Mühle“ der militärischen Ausbildung, die Auslöschung seines weichen, individualistischen, gefühlsseligen Seins und das „Hineingehämmertwerden in eine Eisenplatte“, das Einstampfen in die namenlose graue Masse, aus deren Uniformierung es „das Gesicht“ zu retten gilt, wobei nur die körperliche Gewandtheit und Sicherheit des ehemaligen Waldläufers hilft. Plötzliche Anforderung reißt die kurzfristig Ausgebildeten dann ohne Übergang in den Frontdienst, eine erste Feuertaufe mit anschließendem kurzem

Rückzug — und dann ist die Verwandlung der Welt endgültig und unerbittlich vollzogen. Er kämpft in Polen, in Galizien, wird zu einem Offizierskursus abgeordnet, macht verschiedene Berggefechte in den Karpathen mit und wird schließlich mit seinem Truppenteil nach dem Westen geworfen, wo sich inzwischen die großen Materialschlachten entwickelt haben. Er wird verwundet, ausgezeichnet, kehrt wieder in die allem Menschlichen entrückte, giftig schwelende graue Kraterlandschaft der nun schon jahrelang zertrommelten Westfront zurück, in der es kaum eine Insel für den keuchenden, ausgemergelten Leib mehr gibt, aus der nicht Krater brechen, die Abgründe der Hölle sich öffnen, Erde, Körper, von Qualm umschlungen, zerrissen zum Himmel fahren. Es gibt keine Maßstäbe des Menschlichen mehr, längst erstorben scheint in der Sinnlosigkeit die Frage nach dem Sinn des Grauens, in dem sie leben. Ein Namenloser ist er, „Jedermann, ein Tier in den Höhlen des Niemandlandes, Blut und Erde auf der Stirn, die Gott liebte und das Tier, die Blumen und das Lied der Flöte im Abendglanz“. Alles Frühere scheint erstarrt, gestorben. Jäh schleudert dann der Zusammenbruch der Front, ein bitteres, unfaßbares Ende, sie aus dem Feuerstrudel ans Land.

In den Bergunterständen der Karpathen war ihm aus einem Volkslied österreichischer Kameraden das Sehnsuchtsmotiv eines zweiten Romanes „Die blauen Schwingen“ gestiegen, mit müder Hand hatte er es in den Pausen der großen Schlachten im Westen abgeschlossen, vergeblich nach dem Sinn des Daseins suchend, in der resignierenden Lebenseinsicht das erste Büchlein seines Dichtertums weiterführend, in der praktischen Lebenshaltung in mancher Beziehung doch darüber hinauswachsend, zu ersten eigenen

Tönen gelangend, und er findet es „wahrhaftiger“ als das blutgetränkte, mörderische Leben, das er führt. Nun kehrt er zurück nach Königsberg, in das friedliche zivile Dasein als Lehrer, als Dichter — aber kann er das? Nach dieser Unendlichkeit des Grauens?

Wie ein leerer Raum stehen die vier blutigen Jahre in seinem Inneren, und in ihn stürzen sich „gleich Stürmen Zweifel und Empörung, Lästerei und Krampf, Hingabe und Zersetzung“ — ist der Krieg wirklich zu Ende? „Wir haben dort gemietet, beim Tode, und der Vertrag läuft noch, immerzu . . .“

Wie ein waidwundes Tier vergräbt er sich in seinen masurischen Wäldern, sucht zunächst erst einmal Abstand zu gewinnen, Ruhe nach dem Gejagtwerden, einen Sinn nach der Sinnlosigkeit. Was hat gehalten? Was bleibt? Wofür all diese Leiden und Opfer? Aber statt der erhofften Vertiefung, statt des Aufbruches eines innerlich geläuterten Volkes sieht er nur Zusammenbruch, ein Sich-Verlieren an die gemeinsten materiellen Instinkte, ein Gezänk um die beste Möglichkeit ihrer Befriedigung, überbrämt vom Rausche der Phrasen.

In die Erschütterung seiner ausgebrannten Seele stürzt sich alles das, zu einer einzigen Grimasse verzerrt, als das Bild des deutschen Volkes. Zweierlei hat ihm der Krieg zunächst geschenkt: verschwunden ist die weiche Gefühlseligkeit eines weltschmerzlerischen Ästhetentums, und gewonnen hat er an durchdringender Schärfe und Unerbittlichkeit des Blickes. Und da der innere Maßstab des äußerlich Erschauten das furchtbare Erlebnis des Krieges ist, wird das Ergebnis radikale Ablehnung: der Nachkriegszeit, der Zivilisation, jeder Kultur.

Jetzt erst erwacht er zum Dichter. Mit bisher nie erfahrener Inbrunst durchwühlt ihn der Sturm der Schöpfung. Was er jetzt schreibt, an Dichtung, an Bekenntnis, ist Kampfansage an die Zeit. Nun erst beginnt für ihn der Krieg, seine Sendung mit der Gewißheit, „daß das Schwert nicht zerbrochen war, sondern neu geschliffen werden müßte, zu einem anderen Kampfe als bisher, zu einem anderen Siege als dem geträumten“. Es geht ihm nicht mehr nur um die Gestaltung seines persönlichen Künstlererlebens oder -leidens, sein Werk wird ihm jetzt Waffe, will geißeln, aufrütteln, umpflügen, reformieren, das deutsche Volk retten.

Rettung sieht er allein und bewußt in dem Leben des Waldes, seines heimatlichen, urtümlichen Waldes, dessen Kräfte er in sich spürt, gewaltig aufquellend, Heilmittel und Gegenstück der faulenden, hinsiechenden Zeit. Das „Blut“ wird ihm jetzt zum Leitbegriff seines Denkens, das Blut als Ausdruck des organischen Zusammenhanges mit der Schöpfung, mit der Natur, deren Urwüchsigkeit, dämonische Getriebenheit und Wildheit er ganz neu erlebt als Fortsetzung und Gegenstück des eben überstandenen wilden Kriegserlebens. Es ist seine „Sturm- und Drang-Periode“, die jetzt beginnt, und es schleudert gleichsam die Dichtungen aus ihm heraus. Erste expressionistische Dichtungen mit ganz eigener Note, von barocker Gejagtheit der Bilder, der Visionen, in immer sich steigender Inbrunst und von radikalster Unbedingtheit gegen sich und andere.

So schreibt er den „Wald“, den Roman seines neuen dämonischen Naturerlebnisses, den „Totenwolf“, die erste Gestaltung des Fronterlebens unter dem Aspekt völkischer Erneuerung, den „Knecht Gottes Andreas Nyland“, die

Übertragung seines Stürmens und Drängens ins Religiöse, jäh von dem Kampfe gegen ein „artfremdes“ Christentum hinüberwechselnd zur Übersteigerung unbedingter Forderung der Nachfolge Christi. Er ist Fanatiker durch und durch, nichts Weiches ist an ihm, er ist hart, unduldsam, unbequem. Er macht es keinem leicht, weder sich noch anderen, alles wird ihm sofort „kategorischer Imperativ“.

Er besitzt jetzt Heim und Herd, er ist verheiratet und hat sein Amt als Lehrer und Erzieher. Er ist bekannt und geachtet als Dichter, er ist ein glänzender Pädagoge, der die Jungen begeistert und fortreißt. Sie scharen sich um ihn zu einem „neuen Bund“ als um ihren Führer zur Unbedingtheit, zur Wahrhaftigkeit, zur Revolution eines neuen reineren Lebens — ein schönes Zeugnis dieses Verhältnisses ist die „Rede an die junge Mannschaft“, die er ihr dann, beim Verlassen Königsbergs, schreibt. Gerühmt werden seine Reden, die er bisweilen halten muß, zum Gedächtnis der Gefallenen, zu einer Beethovenfeier, zur Entlassung der Abiturienten u. ä. Aber er eckt an, wirkt dem Durchschnitt unbequem. Seine geniale und radikale, oft opponierende Art verstößt gegen herkömmliche Ruhe und Sicherheit, es gibt Auseinandersetzungen im Kollegium, mit Vorgesetzten, mit Freunden und Bekannten.

Um 1928/29 herum treibt alles zu einer inneren Krise. Freundschaften zergleiten, Hoffnungen ersterben. Seine Frau geht in den Tod, man wendet sich von ihm ab, er steht in der Ächtung wie in einem „Vorhof zum Allerbösen“, an dessen Schwelle man ihn zu sehen meint. Er selbst befindet sich mit seinem Denken und Dichten in einer Art Sackgasse, sein Kulturpessimismus, sein Kampf gegen die Zeit ist bis ins Absurde gestiegen. Er kann so

nicht mehr weiter. Er fühlt selbst, „daß er in dieser Stunde auf der letzten Brücke stand, die zum Menschen führte“, daß er bis „an die Grenze der Welt“ gegangen war. „Es zerbröckelte zwischen meinen Händen, was mir als ewig erschienen war, es verblaßte vor meinen Augen, was glänzend am Rand meiner Träume gestanden hatte. Und was zurückblieb, aller Namen und Dogmen entkleidet, ein paar Menschen, Erkenntnisse und Bewußtheiten: es hob sich wie aus einem tiefen Wasser, anderen Zeiten und Welten zugehörig. Und als ich auf die alte Welt zurückblickte, erkannte ich, daß es eine fremde Welt war.“

Er ist ganz einsam. Und langsam, ganz langsam, unter immer erneuten Krisen und Schmerzen gebiert sich etwas Neues in dem ringenden Dichter, eine neue Haltung, eine neue Lebensschau. Zum dritten Male verwandelt er sich, nicht in einem äußeren Herausgerissenwerden aus dem bisherigen Wurzelboden seines Selbst oder in der ungeheuren Zerschmetterung alles Seins, sondern in einem ganz innerlichen, aber unaufhaltsam reifenden Prozeß des Werdens, in den Wehen einer „zweiten Geburt“, und immer klarer hebt sich vor ihm das Land eines „dritten Reiches“. Immer stärker fühlt er in sich das Gebot seiner Seele, „Gott mehr zu gehorchen als den Menschen“, und so erfolgt schließlich, ein Jahr etwa nach Vollendung des „Nyland“, der entscheidende Durchbruch.

Als der Dichter nach einem weiteren Jahr schmerzvollen Lösens auch die äußere Konsequenz seiner inzwischen nahezu unhaltbar gewordenen Situation mit der Übersiedlung von Königsberg nach Berlin zieht, ist er ein ganz anderer. Aus dem Stürmer und Dränger ist ein Mensch geworden, der nichts will, als „gehorsam“ sein, gehorsam der inneren Stimme eines Gottes, den er ganz „nahe“



Aus der ostpreußischen Heimat des Dichters

fühlt, dessen Vorhof ihm „die Augen eines Kindes sind oder die Blüte einer Lilie, oder die Trauer eines Tieres“.

Was er entdeckt hat, ist die Offenbarung eines neuen naturhaften Menschentums, das ganz Bruder ist dem zauberhaften unbewußten Sein von Tier und Pflanze, ohne all das schmerzhaft Hinaus der zivilisatorischen Wünsche und Spannungen. Die Treibhausblüten der abendländischen Kultur sind verwelkt, der babylonische Turm im apokalyptischen Donner des Krieges endgültig zusammengekracht, nun kehrt er wieder dorthin zurück, woher er ausgegangen war, dem „Ein und Alles“ von Schöpfer und Geschöpftem, der seligen, unschuldsvollen Einheit der Natur, aus der nur der Mensch so frevelhaft herausbrach. Jetzt hat er den Anschluß wieder gefunden, und seiner Verkündigung gilt fortan sein Leben.

In reicher Fülle quillt es weiter aus ihm heraus. In einer Unsumme von Gestalten, von Formen, von Bildern, von Geschehnissen. Es ist keine Gewalttätigkeit mehr, kein dämonisches Getriebensein, kein Sturz in Gott, „wie ein Staub in die Sonne“, kein kategorischer Imperativ. Er will nicht mehr zwingen, vernichten oder kreuzigen — es gibt nur noch ein Geschehen, Öffnen, Blühen, Vollenden. Und alle Geschichten, die er schreibt, die er dann im wesentlichen in zwei Novellenbänden „Der silberne Wagen“ und „Die Flöte des Pan“ zusammenschließt, werden Spiegel seines Erlebens, Gleichnisse seiner Wandlung, Zeugnisse „erschütterten Lebens“: „Jedesmal, an dieser einen und einzigen Stelle, wird ein Leben erschüttert, wird ein Sicheres und unbedingt Seiendes aufgebrochen, zertrümmert, tritt das Große und Einmalige ein, das Sterben und die Wiedergeburt, der neue Mensch, der Durchbruch in die Gnade oder das Verströmen in den Tod.“

Es sind seltsame Geschichten unter ihnen, von dem Knaben Silvestris etwa, der als fremdartige berauschte Blüte, als „Pan im Dorfe“ erwächst, der nichts ist als das vollendete, reine pflanzenhafte Sein, und der von den Menschen gesteinigt wird, oder von dem einstigen sibirischen Gefangenen, der zum Bruder des gejagten Wolfes wird, von Kindern, die, von den Tieren des Waldes gesäugt, deren Schicksal teilen, oder welche dem Ruf des „Männleins“ folgen, der lockenden geheimnisvollen Macht der Unterirdischen — letzte Ausformungen des neuen Wiechertschen naturhaften Menschentums, deren breite Darlegung der Dichter dann in einer großen Trilogie sich vornimmt, der „Passion eines Menschen“. Im Leben des Dichters Johannes, dessen Jugend er in der „Kleinen Passion“ und dessen große Prüfung im Fegefeuer des Weltkrieges er im „Jedermann“ gestaltet, umschreibt er bewußt und umfassend das Bild dessen, was er nunmehr als das große, von Gott geplante „Muster“ des menschlichen Daseins begreift.

Mit diesen neuen Werken nach seiner „zweiten Geburt“ tritt Wiechert zugleich vor das Forum einer größeren Öffentlichkeit. Sein „Hauptmann von Kapernaum“ gewinnt den Novellenpreis der „Europäischen Revue“, die Novelle „Regina Amstetten“ den Wettbewerbspreis der „neuen linie“. Der „Jedermann“-Roman erhält den noch gewichtigeren Schünemann-Preis, und mit dem folgenden Werk, der „Magd des Jürgen Doskocil“, holt er sich den zum ersten Male verliehenen „Volkspreis der deutschen Dichtung“, den der Verein Raabestiftung geschaffen hat.

Nach dieser äußeren Konsolidierung seines Schaffens kann der Dichter 1933 das Schulamt ganz aufgeben und über-

siedelt mit seiner inzwischen neugegründeten Familie nach Ambach am Starnberger See. Hier gelingt es ihm dann nach kurzer Zeit, den großen Wunsch seines Lebens zu erfüllen, einen Hof zu gewinnen, der ihm allein zugehört und wo er sich „zu Tode dichten“ könne — es ist der Hof Gagert bei Wolfratshausen/Oberbayern.

Und es scheint nun, als sei jetzt endlich dieses krisen- und stürzereiche Leben in einen ruhigeren Hafen eingelaufen, als könne es nur noch gelten, in die kostbare Münze des Gesanges umzuprägen, was zuvor so leidens- und unruhewoll als Rohstoff des Erlebens in ihm sich angehäuft hatte. In der Tat stellt der Dichter nun Jahr für Jahr ein Meisterwerk nach dem anderen heraus, und die Gemeinde seiner Verehrer wächst und wächst. Da schenkt er ihr „Die Magd des Jürgen Doskocil“, „Die Majorin“, die Erzählungen des „Todeskandidaten“ und des „Heiligen Jahres“, die „Hirtennovelle“ und das Schauspiel vom „Verlorenen Sohn“, er beschreibt seine Kindheit und Jugend in dem Erinnerungsbuche „Wälder und Menschen“, und sein fünfzigster Geburtstag sieht ihn umringt von tausendfacher Liebe und Anerkennung. Auch für das Ausland gehört er zu den repräsentativsten deutschen Dichtern, dessen Werk in fast alle europäischen Sprachen übersetzt und verbreitet wird. Er selbst unternimmt in diesen Jahren viele Auslandsreisen, bei denen er aus seinen Büchern liest.

Es scheint, als habe sein Leben nunmehr endlich sich auf das beglückendste und segensreichste erfüllt, und als brauche er nur noch dem zu leben, was er kurz zuvor als „Abendziel“ sich gesteckt hatte: „Rückkehr zur ‚großen Ordnung‘, zu wenigen Menschen, vielen Tieren, großen Wäldern. Ein Buch schreiben, das so einfach wie die Bibel wäre;

einen Baum pflanzen, der den Kindern Frucht trüge; eine Schwelle bauen, über die die Beladenen treten könnten.“

Mit diesen Worten ist zugleich die leise Wendung angedeutet, die des Dichters Denken und Gestalten jetzt genommen hat.

Ganz klar hat er seine Aufgabe nunmehr als ethische, nicht bloß ästhetische erkannt. Sein Werk war ja zwar immer auf Reform aus gewesen; eifervoll und kategorisch fordernd hatte es sich in seiner Sturm- und Drangzeit den Menschen in den Weg geworfen. Dann hatte er sein naturhaftes Menschentum als das große göttliche Urmuster des menschlichen Daseins aus sich herausgestellt. Jetzt nun, jetzt kommt es ihm vor allem darauf an, an seinem Beispiele zugleich ein Urmuster der Weltordnung zu geben, „eine Klärung der verwirren Fäden, aus denen unser wirkliches Leben besteht, eine Sichtbarmachung der Gesetze, die uns sonst niemand sichtbar macht“.

Er spürt, daß es mit dem reinen Blühen und Sichvollenden des natürlichen Menschen allein nicht getan ist, daß er auch eine Aufgabe hat, eine sittliche Verpflichtung, die auf die menschliche Gemeinschaft zielt. Und so zeigen diese neuen Werke den naturhaften Menschentyp in seiner Bewährung: in der treuen, täglichen schweren Arbeit für die Gemeinschaft, im liebenden Helfen und Heilen und Für-einander-Bestimmtsein bis hin zum Opfertode, und in der freiwilligen Unterordnung unter das große Sittengesetz, das über allem Zusammensein der Menschen steht. Damit öffnet sich die bisherige Begrenzung seines kulturverneinenden Weltbildes in das schöne umfassende Sorgen eines neuen Gemeinschaftsgefühls, in das Gebot christlicher Caritas, in die nunmehr ganz neu aufgehende eigentliche Humanitas.

Aber gerade an diesem Gipfelpunkt des Wiechertschen Lebens und Gestaltens naht eine erneute, schwere und diesmal wohl gefährlichste Prüfung seines Daseins. Schon vor den Tagen der Machtübernahme hatte der Dichter die kommende Herrschaftsform des Nationalsozialismus als innere Bedrohung seines mühsam errungenen Menschen- und Weltbildes empfunden. Jetzt, mit der politischen Durchführung des nationalsozialistischen Totalitätsanspruchs war nun alles in Frage gestellt, was er mit leisen, sorgfältigen Händen aufzubauen als die Pflicht und Sendung seines schöpferischen Lebens erkannt hatte: die Werte des naturhaften, innerlich freien und wahren Menschentums, das sich erfüllt im Dienst der Arbeit, der Liebe, der Hingabe an das Recht und das sittliche Gesetz. Noch ist er kämpferisch und unbedingt genug, sich ohne Furcht dieser sich mehr und mehr überschlagenden Machtherrschaft entgegenzustellen.

Bereits im Juli 33 spricht er vor der Münchener Studentenschaft mahnende, beschwörende Worte der inneren Einkehr, zwei Jahre später wiederholt er sie an gleicher Stelle in neuer, verschärfter Form:

„Ja, es kann wohl sein, daß ein Volk aufhört, Recht und Unrecht zu unterscheiden und daß jeder Kampf ihm ‚recht‘ ist, aber dieses Volk steht schon auf einer jäh sich neigenden Ebene, und das Gesetz seines Unterganges ist ihm schon geschrieben. Es kann auch sein, daß es noch einen Gladiatorenruhm gewinnt und in Krämpfen ein Ethos aufrichtet, das wir ein Boxerethos nennen wollen. Aber die Waage ist schon aufgehoben über diesem Volk, und an jeder Wand wird die Hand erscheinen, die die Buchstaben von Feuer schreibt . . . Es werden nicht wenige unter Ihnen sein, die mich als unheilbar betrachten, aber

es werden auch nicht wenige sein, die erkennen, daß ich nichts für mich will, sondern alles für das Volk, dem wir angehören, und dessen Weg durch soviel Dunkel und Leiden ich mitgegangen bin bis heute. Und wenn ich Sie damals bat und im innersten Herzen beschwor, demütig zu bleiben, so bitte und beschwöre ich Sie heute, sich nicht verführen zu lassen, nur Glanz und Glück zu sehen, wo so viel Leid sich heimlich an uns wendet. Und niemals sich dahin bringen zu lassen zu schweigen, wenn das Gewissen Ihnen zu reden befiehlt. Und niemals, meine Freunde, niemals dahin, zu dem Heer der Tausend und Abertausend zu gehören, von denen gesagt ist, daß sie „Angst in der Welt“ haben, weil nichts und nichts das Mark eines Mannes wie eines Volkes so zerfrißt wie die Feigheit.“

Mehr und mehr wird sein Werk zur unbequemen Mahnung in einer immer jüher sich überstürzenden und übersteigernden Zeit der Phrasen, des Unrechts, der Gewalt-herrschaft. 1932 schon hatte das „Spiel vom deutschen Bettelmann“ das deutsche Volksschicksal unter dem Gleichnis des Hiob in die Aufgabe einer seelischen Verinnerlichung münden lassen — sehr entgegen der Hybris des Traumes vom Tausendjährigen Großdeutschen Reich. Im gleichen Jahre hatte er einem literarischen Preisausschreiben unter dem Kennwort „Liebet euch untereinander“ die erschütternde Novelle „Die Gebärde“ eingereicht, welche die seelische Roheit des Antisemitismus anprangert. Zur Zeit der ersten Münchener Rede arbeitet er an der Novelle „Tobias“, die den nationalen Fememörder vor das innere Gericht seines Gewissens stellt. Zu Weihnachten 1936 reicht er dem Reichssender Köln ein Weihnachtsspiel ein, in welchem er mit sehr geringem Erfolge um Nachfolge der Weihnachtsbotschaft werben läßt — vor einem Zuge

SA, der das Horst-Wessel-Lied singt, vor einer Kolonne der ausgetriebenen Judenschaft und vor den Stacheldrähten eines Konzentrationslagers.

1937 dichtet er eine Novelle „Der weiße Büffel oder von der großen Gerechtigkeit“, die sich ganz offen gegen die neue Vergötzung des Staates, den nationalsozialistischen Totalitätsanspruch und die Mißachtung des Rechtes richtet. Bezeichnend ist die legendäre Form: der Dichter, der sonst sich stofflich nie aus seiner Zeit entfernt, greift hier zum verhüllenden Sinnbild der Sage, um in ihrem Spiegel die Verirrung der Gegenwart zu zeigen. Die Verweigerung des Grußes vor dem Götzenbild des Herrschers, die Hinrichtung der „Staatsverbrecher“, die Gott mehr gehorchen als den Menschen, und schließlich ihr innerer Sieg über den König waren jedoch zu durchsichtig, um nicht gleich bei der ersten öffentlichen Lesung von der Gegenseite eindeutig als bewußte „Widerstandsliteratur“ festgestellt zu werden und als „Versuch, in dichterischer Tarnung politisches Schindluder zu treiben“.

Unausweichlich muß das alles zu einer Krise, zu einer erneuten und ungleich schwereren Bedrohung der Ächtung und Verfolgung führen. Seit 1934 steht der Dichter insgeheim unter Gestapoaufsicht. Unmittelbar nach der zweiten Münchener Rede setzt von allen Seiten her das parteiamtlich befohlene Kesseltreiben gegen ihn ein. Im Winter 1937/38 werden die Lesungen des „Weißen Büffel“ durch Beauftragte der Reichskulturkammer gewaltsam gestört. Am 6. Mai 1938 erfolgt schließlich der volle Schlag. Er wird von Wiechert selbst gleichsam herausgefordert. In einem Schreiben an die zuständigen Parteistellen kündigt er die Zahlung seiner NSV-Beiträge zugunsten der Angehörigen des trotz gerichtlicher Entlassung erneut in ein

Konzentrationslager verschleppten Pfarrers Niemöller, wobei er sich auf Hitlers Wort bei der Angliederung Österreichs beruft: „Recht muß Recht sein, auch für Deutsche!“

Die Folge ist Haussuchung auf Hof Gagert, Durchsuchung alles Briefwechsels, selbst des mit seiner Frau, Beschlagnahme des Tagebuches und Wiecherts Verhaftung und Einkerkering „wegen betont staatsfeindlicher Gesinnung und Erregung öffentlicher Unruhe gegen Partei und Staat“. Zwei Monate bleibt er in „Untersuchungshaft“ im Münchener Gestapogefängnis, während seine Akten in Berlin bearbeitet werden. Dann kommt das „Urteil“: Überweisung in das Konzentrationslager Sachsenhausen bei Oranienburg auf unbestimmte Zeit. Der Gemeinschafts-transport dauert volle acht Tage, wobei die Gefangenen zeitweise zu Paaren mit Handschellen aneinander gefesselt werden, und endet im Lager Buchenwald bei Weimar.

Hier lernt der Dichter nun am eigenen Leibe die ganze Hölle der nationalsozialistischen Vernichtungslager kennen. Er lebt das Dasein der hoffnungslos Verdammten, in der Gruppe der „Steinträger“, der „Oberflächenentwässerer“, dann im „Kippflorenkommando“, im „Holzhof“ und schließlich bei den „Strumpfstopfern“, da seine schon vorher nicht sehr gute Gesundheit immer stärker und schneller von den Strapazen zerrüttet wird. Der Dichter weiß, daß er den Winter in diesem Lager nicht überleben wird.

Unerwartet kommt dann doch rechtzeitig noch die Befreiung. Wohl mit Rücksicht auf das peinliche Aufsehen, das solche Behandlung eines der repräsentativsten deutschen Dichter überall machen muß, wird er Ende August plötzlich freigelassen. Er wird Dr. Goebbels vorgeführt,

der ihm wörtlich erklärt: „Wir wissen, daß Ihr Einfluß auf die Jugend groß und gefährlich ist. Sollten Sie noch ein einziges Wort gegen unseren Staat sprechen oder schreiben, so werden Sie noch einmal ins Lager kommen, und zwar auf Lebenszeit und mit dem Ziel Ihrer physischen Vernichtung.“ Er bleibt unter Gestapoaufsicht, erhält Druck- und Auslandsreiseverbot, sein Gesamtwerk kommt auf die Liste der „Unerwünschten Literatur“.

Zugleich zeigt sich dem Dichter wieder dieselbe bittere Erfahrung wie zur Zeit seiner großen Krise zehn Jahre zuvor: das Zurückweichen und Versagen so vieler Freunde und Bekannten, während umgekehrt, gerade aus der unbekannteren Lesergemeinde des Dichters, unzählige Zeugnisse der Liebe und der Sorge zu ihm kommen.

Mit diesem vierten, sein inneres Leben bis auf den Grund aufwühlenden und bedrohenden Erlebnis der politischen Verfolgung durch den Nationalsozialismus wird Wiechert nun, weit über sein fünfzigstes Lebensjahr hinaus, zu einer erneuten Überprüfung seines Weltbildes gezwungen. Noch einmal scheint, mit dem Blick in die furchtbarsten Abgründe menschlicher Zerstörung, alles gefährdet, was er mühsam in einem Menschenalter sich errungen und erlitten hatte. Der äußeren Krise folgt die innere, die erneute religiöse Frage nach dem Sinn der Welt, der Gerechtigkeit Gottes, der inneren Wahrheit seines Weltbildes. Zeugnisse dieses Ringens sind vor allem der schwerblütige und tief-schürfende Roman „Das einfache Leben“, den Wiechert wenige Wochen nach seiner Entlassung aus der KZ-Haft beginnt und der kurz vor Ausbruch des Krieges durch ein „Versehen“, wie die Dienststelle Rosenberg dann verlautbaren läßt, herauskommt, und der erst nach dem Zusammenbruch erschienene und 1946 in einem zweiten Band

fortgeführte Familien- und Entwicklungsroman „Die Jeromin-Kinder“.

Den Krieg über lebt Wiechert still und zurückgezogen auf seinem Hof. Von den unmittelbaren Schrecken des Bombenkrieges und der sonstigen Zerstörung bleibt er verschont. Aber die Sorge um Deutschland, um den kommenden unabwendbaren Ausgang, mehr noch die innere seelische Zerstörung des deutschen Menschen zerreißt fast bisweilen sein Herz. Trotz des Verbotes legt er die Feder nicht aus der Hand: er fühlt, daß sein Werk in den kommenden Tagen des inneren Wiederaufbaues notwendiger sein wird als je. „Sie sollen nicht denken, daß ich den Pflug aus der Hand lasse, solange noch Ackerland vor mir liegt“, schreibt er trotzig in einer Briefstelle vom Juli 43. Die Manuskripte vergräbt er heimlich im Garten.

In diesem Sinne gestaltet er die drei großen Romanbnde seines auf tiefste erschütterten Weltbildes, letzte entsagende Konsequenz und Vollendung seiner stürze- und krisenreichen Entwicklung, legt er das dokumentarische Zeugnis nationalsozialistischer Schande nieder in dem erschütternden Bericht aus dem Konzentrationslager: „Der Totenwald“, schreibt er die Spiele „Totenmesse“, „Die Unsterblichen“ und „Der armen Kinder Weihnachten“ und vor allem zwei Bände „Märchen“, mit denen er nach den Jahren tiefster innerer Zerstörung des deutschen Volkes wieder neuen Grund zu legen gedenkt in den Seelen der Kinder, des zukünftigen Geschlechtes, der „rmsten aller Völker“.

Und darüber hinaus stellt er sich dann persönlich unmittelbar in die vorderste Front des geistigen Wiederaufbaues. Am 11. November 1945 hält er im Münchener Schauspiel-

haus eine vielbeachtete und diskutierte „Rede an die deutsche Jugend“, die in ihrer bewußt scharfen Zuspitzung und Formulierung der Notwendigkeit eigener innerer Umkehr ganz aus dem Wesen seines übrigen Werkes zu verstehen ist. In mannigfachen Aufsätzen und sonstigen Gestaltungen mahnt er unermüdlich und voller Sorge in das furchtbare Chaos hinein, in das uns der totale Krieg des Dritten Reiches stürzte, auch hier wieder unbeirrt von Gunst und Ungunst, von Anfeindung und Verkennung, die sich nun wieder, von neuem, in häßlichsten Formen über ihn stürzt.

Er weiß, mehr als je geht es, gerade in der Dichtung, nicht um den ästhetischen Schein des *l'art pour l'art*, sondern allein um die Lebenshilfe. Bewußt einer vielfachen Mißdeutung seines Romanes „Das einfache Leben“ entgegentretend, bekennt er, „daß es keine Insel geben darf, auf der diejenigen, die wir die Begnadeten nennen (und sie sind doch so weit von der Gnade entfernt!), ihre Hütte für sich bauen, auf deren Schwelle sie sitzen, um die goldenen Seifenblasen einer erdichteten Welt hinaufsteigen zu lassen in den Himmel der Schmerzen . . . Weil die Leidenden und vor allen Völkern Gezeichneten ein Recht haben, von ihren Begnadeten eine Gnade zu verlangen statt eines müßigen Spiels, ein Licht statt eines Blendwerks, eine helfende Hand statt eines schillernden Wortes.“

So steht er, im siebenten Lebensjahrzehnt, im Ringen der Gegenwart: in ungebrochener geistiger Schöpferkraft, kein Fertiger, kein Abgeklärter, ein Ringender, Aufgewühlter mehr als je, umstritten wie zu allen Zeiten seines krisenreichen Lebens, aber immer ein Ganzer, ein Aufrüttelnder und Mahnender, als Ferment unserer eigenen Bewegung, Enthüller der Fragwürdigkeit unseres kulturellen Seins,

Kämpfer für die Humanität, Weiser eines neuen, gegründeten, naturhaften Lebens, Meister des lösenden, verwandelnden Wortes — ein Dichter.

II.

Das Weltbild des Dichters

Das Weltbild, das Ernst Wiechert in seinen Büchern gestaltet, baut sich auf den ersten drei großen Grunderlebnissen seines Lebensweges auf: dem naturhaften Leben der Kindheit in den einsamen Wäldern Ostpreußens, der Ausstoßung aus der hier erlebten Einheit des Paradieses in die fremde Welt der Menschen und einer fragwürdigen Zivilisation und auf dem Erleben des Weltkrieges. Alles andere folgt daraus, gleicht nur, wie er selbst sagt, „Stationen mit einem Namensschild . . . Uhr . . . Läutewerk . . . vorbei“.

Die Entwicklung dieses Weltbildes erfolgt in vier Stufen. Die erste, „s e n t i m e n t a l i s c h e“, steht ganz unter dem Erlebnis der Ausstoßung und umfaßt die beiden frühesten Bücher des Dichters, „Die Flucht“ und „Die blauen Schwingen“. Die zweite, überlodert vom Fegefeuer des ersten Weltkrieges, ist eine des Sturzes, des „S t u r m e s u n d D r a n g e s“, und umschließt vornehmlich die drei Bücher „Der Wald“, „Der Totenwolf“ und „Der Knecht Gottes Andreas Nyland“. Die dritte Stufe bezeichnet der Dichter selbst nach einem krisenreichen „Durchbruch der Gnade“ als „das neue Leben“ nach der „zweiten Geburt“. Sie bringt die harmonische Vermählung der drei Grunderlebnisse in einem neuen „p a n i s c h e n“ oder „magischen“ Weltgefühl und umfaßt die folgenden Werke

vom „Kinderkreuzzug“ an bis etwa zum Erinnerungsbuch „Wälder und Menschen“. In ihrem ersten Teile liegt der gestalterische Akzent mehr auf der Darlegung des neuen Lebensgefühls, in ihrer zweiten Hälfte mehr auf der Aufzeigung der daraus folgenden sittlichen Verpflichtung. Die jüngste Stufe endlich, eingeleitet von dem Erlebnis der KZ-Haft im Lager Buchenwald, sehen wir besonders in den Romanen „Das einfache Leben“ und „Die Jeromin-Kinder“ gestaltet, sie ist die Stufe der letzten Konsequenz seines Weges, der „entsagenden Vollendung“.

1. Die Welt der Natur

Am Anfang des Wiechertschen Weltbildes steht das Einssein mit der Natur. Der Knabe erlebt es ganz naiv, aber in einzigartiger Vollendung wie wohl kaum ein anderer deutscher Dichter in dem masurischen Forsthause des Vaters. „Es sind sehr wenig Menschen da, sehr viele Tiere, unermessliche Wälder. Es ist ein sehr armes und sehr stilles Leben, aber es ruht noch in der ‚großen Ordnung‘, weil es das Leben eines Jägers, eines Fischers, eines Hirten ist.“ Es ist der Grund, auf dem noch nach mehr als fünfzig Jahren die Seele des Mannes ruht.

Als der Dichter zu gestalten beginnt, ist er längst aus dieser Einheit herausgetreten, ist er ein „Ausgestoßener“. Das naive Einsgefühl des Kindes ist damit einem sentimentalischen Naturgefühl gewichen, das aus der Sehnsucht nach dem „verlorenen Paradiese“ sich speist und die Welt in einem schroffen Dualismus erlebt. Damit beginnt eine gefährliche Verzeichnung aller Dinge: in der einen Schale der Waage ruht, als allein wertvoll empfunden und doch so unerreichbar fern, das kreatürliche Sein der Natur, von

Tier und Pflanze und Erde — auf der anderen Seite hebt sich, gewichts- und bedeutungslos, aber um so verderblicher die zivilisatorische Welt der Menschen, der Mauern, der Begriffe, des Berufes.

„Alles so maßlos, roh und niedrig . . . Wo ist Glück, Ruhe, Besinnlichkeit, Echtheit, Reinheit und Schönheit? Sehen Sie, wenn ich durch unsere ‚Promenade‘ gehe und auf den Schloßplatz komme, dann denke ich mir oft: wenn hier ein Feld läge, glänzend braune, duftende Erde, ein paar Kiefern im Frühlingwinde, ein Bauer, der hinter dem Pfluge hinschreitet, und darübereilende Wolken im reinen Himmelsblau! Wie müßten wir davorstehen, wie müßten wir vergehen vor Scham und Sehnsucht!“

Das ist das Weltbild seines Anfangswerkes: die Welt gespalten in zwei Hälften; die eine, die der Menschen, wird radikal abgelehnt, aber auch der Zugang zur anderen bleibt verwehrt. Als der Held des Buches in das bäuerliche Dasein flüchtet, scheidet er auch hier innerlich: nur das Kind ist noch „ganz“, „geschlossen in sich selbst, der Urstand der Natur“; das Erwachen zur eigenen Bewußtheit heißt Entwurzelung, Ausstoßung aus dem Paradiese, „Elend des Menschseins“. So bleibt als einziger Ausweg die restlose Verneinung, die Flucht in den Freitod. Auch das zweite Buch, „Die blauen Schwingen“, lebt aus der gleichen kulturermüdeten und pessimistischen Haltung, ist Klage ungestillter Sehnsucht nach Erlösung.

Inzwischen aber ist über den Dichter die zweite große Prüfung seines Daseins hereingebrochen: In dem Feuer und dem Leiden des Großen Krieges, die er vom ersten bis zum letzten Tage durchkostet, zerbricht ihm vollends die wertvolle Ordnung der abendländischen Welt, wird er selbst ein Gewandelter, und auch das Bild des verlorenen Para-

dieses erscheint ihm in einem neuen Lichte. Zum erstenmal füllt sich ihm die bisher noch ungefüllte Formelhaftigkeit und gedankliche Blässe seines sentimentalischen Naturbildes mit der Beseeltheit einer wirklichen Funktion, mit der Bildhaftigkeit und Besessenheit einer Aufgabe, eines Zieles. Einer zerrütteten und sich verlierenden Nachkriegszivilisation stellt er nun die neu erlebte Urtümlichkeit seines heimatlichen Waldes gegenüber, die Wildheit und Mächtigkeit des alten Ordensritter-Grenzwaldes. Und er spürt die gleiche vitale Gewalt, geweckt in der Wildheit des eben erlebten Feuerchaos, in seinem Blute aufsteigen, spürt sich selbst im Schöpfungsrausch des neuen Werkes als Teil und Glied jener urmächtigen Natur. Sein sentimentalisches Naturgefühl wandelt sich in ein dämonisches, die Natur, bisher nur Bild und Sehnsuchtstraum, bekommt Eigenleben, wirkt und handelt, wird Dämon — der „grüne Gott“, mit dem es zu ringen gilt. „Der Wald“ heißt sein neues Buch, er ist darin nicht Hintergrund, sondern gewaltigster, tätiger, leidender Spieler, nicht in anthropomorpher Verkleinerung, sondern als eine über alles menschliche Maß ragende Größe.

„Verächtlich blickte der Wald über das Menschengeschlecht, das geglaubt hatte, er sei ihresgleichen, weil er Samen und Ernte geoffenbart hatte, Tag und Nacht, Lächeln und Weinen. Er raffte sein Gewand zusammen und schritt die Stufen zu seinem göttlichen Throne hinan. Das Kind in ihm starb, seine Augen blickten durch die geschlossenen Lider über die Sterne hinaus in unerkannte Räume, und in sprachlosem Grauen blickten zu ihm hinauf, die sich Bruder des Waldes gedünkt hatten. Denn er war gestorben und lebte, er öffnete die starken Lippen und sprach: ‚Ich bin der Wald! Von Ewigkeit zu Ewigkeit!‘“

Es ist ein ganz neues Bild des deutschen Waldes, das damit in die Literatur eingeführt wird, ein urmächtiges, aufwühlendes, triebhaftes und leidenschaftliches — und wichtiger noch: dieser Wald ist nicht mehr bloß Objekt der Darstellung, sondern fast ebensosehr Subjekt. Seine Dämonie lebt sich aus in dem Stil, dem Atem dieser Darstellung, die mit einem Mal eine ganz neue ist, voll innerer Spannung und Dynamik, voll geradezu rauschhafter Bewegung, von hintergründiger Beseeltheit und Bildhaftigkeit — der Abschnitt über die künstlerische Gestalt des Dichters wird darüber noch Genaueres auszuführen haben.

Gleichzeitig mit der Gestaltung dieses Naturbildes, das sich in dieser ganzen Periode auf die urwüchsige Landschaft der Wälder und Moore beschränkt, erfolgt zum erstenmal die Darstellung eines ganz in der Natur gebundenen Menschentyps, dessen äußerste Ausprägung die dumpfe, tierhafte Gestalt des Isegrim ist, neben den etwas schemenhaften und abstrakten Gestalten der Frauen, die gewissermaßen nur bestimmte Seiten des Naturerlebnisses personifizieren, und neben der Gestalt des Helden, der um die Erfüllung seines Daseins mit diesem Erlebnis ringt.

Aus dem gleichen Raum der neuerlebten Urmächtigkeit der Natur kommt auch das Bekenntnis des Dichters zur Macht des Blutes und zum Mythos der germanischen Vorzeit in seinem nächsten Buche „Der Totenwolf“, sowie das Stürmen und Stürzen des „Knechtes Gottes Andreas Nyland“, der Ruf und Kraft seiner Sendung aus der Einsamkeit und Öde der heimatlichen Moore erfährt und in ihr sich schließlich wieder begräbt.

Als der Sturm der Schöpfung dieser drei Werke aus dem Grunde einer dämonischen Getriebenheit ausgerast ist,

fühlt sich Wiechert zunächst wie ausgebrannt — er war mit seinen Gesichtern und Gestalten, wie er selbst schreibt, wahrhaft bis „an die Grenzen der Welt“ gegangen. Die Bankerotterklärung Nylands weiß nur noch den einen Weg der Auslöschung in der Natur: „Ich will die Sterne durch mich hindurchscheinen lassen und den Wind durch meine Adern tönen. Vielleicht will Gott nichts anderes mit den Menschen . . .“

Aber gerade aus dieser letzten Hingabe kommt für den Dichter die Heilung: mit vierzig Jahren trifft ihn der „entscheidende Umschwung im persönlichen Leben, die schmerzvolle Lösung aus dem bisherigen und der Anfang eines neuen Lebens“. Es erfolgt noch einmal eine Geburt aus dem Schoße der heimatlichen Wälder heraus — die Geburt in ein neues, panisches Natur- und Lebensgefühl.

Seine Ausformungen finden wir vor allem in den Erzählungen „Der Wolf und sein Bruder“, „Das Kind und die Wölfe“, „Das Männlein“, „Pan im Dorfe“, in den Romanen „Die kleine Passion“, „Die Magd des Jürgen Dorskocil“, „Die Majorin“ sowie in der „Hirtennovelle“ und dem autobiographischen Bande „Wälder und Menschen“ — es ist darüber hinaus Urgrund und Atmosphäre aller übrigen Dichtungen in Wiecherts fünftem Lebensjahrzehnt. Sein Merkmal ist die vegetative Stille des organischen Wachsens, das leise Sich-Vollenden eines „Weges der geschlossenen Augen“.

Aus ihm heraus wird Wiechert nunmehr zu dem großen Gestalter ostdeutscher Landschaft, zu dem Gestalter von Natur schlechthin, die nicht um die Menschen herum ist als Hintergrund oder Kulisse, Ausfüllung des Raumes, sondern als Lebensraum selbst, in

dem die Menschen atmen. Es wird nicht mehr um ihre Erfülltheit gerungen, sie ist nicht mehr Ziel der Sehnsucht wie in den Anfangswerken, nicht Projektion eines gejagten Inneren wie im „Wald“, sie ist jetzt einfach da, in der Dichtung wie im Leben selbst, und der Mensch nimmt ihr nichts mehr und fügt ihr nichts mehr hinzu.

Sie ist auch nicht abstrakt einfach „Natur“ (wie etwa im Sinne der Romantiker), sondern Landschaft, also individueller, realer als jene. Und sie zeigt nicht mehr ausschließlich die dumpfe Beschattung urweltlicher Moore und Wälder, sondern weitet sich im Strömen der großen östlichen Wasser und in der Aufhellung gebändigter ostdeutscher Kulturlandschaft.

Und sie ist endlich nicht nur Lebensraum der Dichtung, „Atem, den die Handelnden trinken“, sondern ein erfüllendes und wirkendes Land, mit verwandelnder, lösender und heilender Funktion — das den Menschen still macht und ihn zu einem „reinen“ Herzen führt, wie es in der „Majorin“ heißt, oder schließlich gar zu einem „frohen“, wie es „Das einfache Leben“ als Aufgabe formuliert.

Dementsprechend lebt ihre Schilderung auch nicht mehr in der barocken Gejagtheit von Bildern, die beladen sind von dem Ringen um ihre Deutung; ihre Darstellung wird vielmehr eine ganz einfache, bildlose, oft nur mit kurzen schmucklosen Sätzen alles durchdringend, erfüllend und es doch wieder zugleich in eine Art vierter Dimension erhöhend.

Entscheidender für das Gesamtbild der Dichtungen Wiecherts aber wirkt sich dieses neu errungene Naturgefühl nun in der Formung und Prägung seiner

Menschen aus, und erst von ihr aus kann auf dieser Stufe wohl von einem „panischen“ Natur- und Weltgefühl gesprochen werden.

Da haben wir als erste eine Reihe von Gestalten, welche die des Isegrim aus dem „Wald“ weiterführen: ganz kreatürlich gebunden, der Daseinsschicht der Tiere fast verhaftet. „Wie ein Tier aus dem Moorwald“ sehen sie aus, „wie ein Bär“ oder ein „Stein, auf den vierzig Jahre lang der Regen fiel“. Ihr Antlitz ist die „Rinde eines Gesichtes, und man weiß nicht, was darunter ist. Es ist noch keine Hand gekommen, die es entkleidet hätte, und nur die Augen brechen aus der Tiefe aus.“ Ihre Gedanken sind langsam und mühsam und verharrend in dem Kreise von Strom und Wasser, Regen und Wind, Acker, Pflanzen und Tieren. „Gesichter der Steine und Gesichter der Tiere“ sind vor ihrem schweren Blick, den „Unterirdischen“ ist ihre dumpfe Seele verhaftet, und sie haben noch die Gabe der „Witterung“ und des „zweiten Gesichtes“. Ihre Reihe führt über mancherlei Neben- und Grenzgestalten vor allem über den Fährmann Jürgen Dorskocil (obwohl gerade er mit wesentlichen Zügen wiederum sich daraus erhebt) und den Knecht Kilian im Schauspiel „Der verlorene Sohn“ bis hin zum Fischer Petrus im „Einfachen Leben“. Nahe verwandt ist ihr die Reihe derer, die wie Andreas Nyland wieder in der gleichen Daseinsschicht des Kreatürlichen untertauchen: die Hauptgestalten der Novellen „Der Wolf und sein Bruder“, „Das Kind und die Wölfe“ und „Das Männlein“, die unentrinnbar gezogen in die Welt der Tiere und der Unterirdischen heimkehren. Und da ist die dritte Reihe des mehr pflanzenhaften Seins, die wir am reinsten ausgeformt in der Gestalt des „Pan im Dorfe“ finden. Er ist dem Gewöhnlich-Menschlichen

schon fast ganz entrückt, kennt nicht die Tränen der „Anderen“, nicht ihre Trauer und ihr Lächeln, und ihr Fürchten und Wünschen ist ihm fremd. Aber die verwelkten Blumen blühen wieder auf in seiner Hand, und die jungen Schwalben sitzen auf seiner Schulter. Sein Leben vollendet sich in der Melodie der Jahreszeiten, die aus seiner Flöte erklingt, seltsam und betörend mit jener „rätselvollen Klage, mit der Pan durch die abendlichen Wälder geht“, und im Einklang von Wald und See. Es vollendet sich aber zugleich in der Ausgestoßenheit aus der Welt der Menschen, die schon mit der Seltsamkeit seiner Geburt anhebt und mit der Steinigung des Siebzehnjährigen endet, nachdem seinem Zauber alle Frauen des Dorfes verfallen sind. Noch in dem jüngsten Roman Wiecherts findet diese Gestalt ihre Fortsetzung in der Figur des Friedrich Jeromin.

Die umfassendste Darlegung dieses gleichsam vegetativen Lebensstypus in ihrer weltanschaulichen Struktur jedoch erfolgt in dem Roman „Die kleine Passion“ mit der Gestalt des Johannes. Die Grundlage seines Lebens ist das „Blut“, nicht im Sinne einstiger nationalsozialistischer Rassen- und Vererbungstheorie, sondern im Sinne des Verbundenseins mit der natürlichen Schöpfung. Es ist das Blut des alten bäuerlichen Karstengeschlechtes und „Gottes“, das sich in ihm gegen den „väterlichen“ Erbstrom der Zerrgiebels durchsetzt: „es befiehlt“, ihm muß man gehorchen, es trägt und erhält, es bleibt unter aller Verschüttung, es befähigt nicht „auszuweichen“, und es segnet, was immer auch geschieht: „was ist, ist gut“. Es ist die Grundlage aller Schöpfung und ihr Gemeinsames, alles andere ist Zutat. „Das Blut war das einzige, unanfechtbar und unsterblich“, heißt es so noch im „Einfachen Leben“.

Seine Bestimmung, dem es allein zu folgen gilt, gibt dem Leben dieser Gestalten das Merkmal des G e b u n d e n e n, Passiven. Johannes handelt nie, er leidet nur, sein Leben ist „Passion“, getragen von dem Bewußtsein der Willensunfreiheit und des bestimmenden Zwanges einer immanenten Notwendigkeit, des „Gottes aller Götter“, des „Unsichtbaren und Schrecklichen und Heiligen“, das hinter allen Geschöpfen und Dingen „wie hinter Spiegeln steht“. „Alles gehört“, spricht Johannes, und man kann nichts tun, „ohne daß es zusieht“. Nicht er spielt „das Lied von der Erde“ auf seiner kleinen Flöte, sondern „es spielt“ aus ihm. Das gibt seinem Leben, als einem „musterhaften“, als einer Inkarnation dieses Lebensgefühls in reinsten Form, das eigentümlich Schwebende, Traumwandelnde, Einfach-sich-Entfaltende, die Sicherheit des Vegetativen. Das ist seine Beglückung, denn es kann „nichts herausfallen“, das ist zugleich sein Leid und seine Beschattung: „ihr seid teuer erkaufte“, und man darf nicht „ausweichen“.

Pflanze und Tier leben in dem „gebundenen Dasein des Schweigens“, der Mensch ist diesem zwar enthoben, lebt aber dafür in seinem spezifisch menschlichen Verhaftetsein. Er ist einsam, unendlich einsam, gefangen in seiner Individualität, aus der er nicht herauskann, wie die Goethesche Schlange im Glase. Dem kleinen Johannes steigert sich das Empfinden dieser Einsamkeit bisweilen fast zum Gefühl der Verlorenheit, zur „Urangst“ seines Lebens. „Johannes hat Angst“, sagt er, „... du bist so allein da, Mutter, und ich bin allein“, und er bittet sie, in sein Haar zu hauchen, „es sei so allein“. Er umarmt die Tiere, sieht ihnen schweigend in die Augen, um sich dann abzuwenden, „mit einer leisen Gebärde der Hoffnungs-

losigkeit, wie von etwas sich Versagendem“. Man weiß nicht, was die Menschen denken, selbst nicht die nächsten, die eigene Mutter, das eigene Kind, die Geliebte, man weiß nicht, wie sie im Schlaf aussehen und welche Träume sie haben — „es gibt keinen Zugang“. Nur ein Augenblick, der Augenblick der Gattung, zerbricht diese Vereinzelung, „alle Möglichkeiten, Seligkeiten und Verzweiflungen“ umschließend, in welchem Gott ein einzigesmal sich ungeteilt über das Geschöpf stürzt und es verzehrt — und dann bleibt wieder nur die „Seligkeit der Grenzen, nicht des Mittelpunktes“, bleibt das „Außen“, das „Andere“.

Die Einsamkeit des Menschen ist die Form seiner Gebundenheit im Raum. Neben ihr steht die in der Zeit, und auch von ihr stammt die Urangst des kleinen Johannes. Alles Zukünftige ist dunkel und verhängt, aber zugleich auch unser Verhängnis. Unwiderruflich bestimmt ist dieses verschlossene Morgen: „Das Buch war fertig, unabänderlich fertig, und ob der Hirtenknabe eine Krone tragen würde oder ein Bettlerkleid, war lange entschieden, bevor der Leser es wußte.“

Tragischer Zwiespalt solches Determinismus', tragisches Gesetz solcher Gebundenheit des Raumes wie der Zeit aber ist es, daß es den Menschen immer wieder aus ihr herausverlangt, während Tier und Pflanze glücklich unbewußt in ihr ruhen, und das ist das Entscheidende, ja „furchtbar Entscheidende“ seines Lebens. Immer treibt es ihn zum Bau jenes „babylonischen Turmes“, und das ist die letzte Ursache seiner immer wieder erlebten Stürze und Zusammenbrüche: „Es ist uns um Haaresbreite bestimmt, ewig und unerschütterlich zu glauben, daß wir bis an den Rand der Ewigkeit gehen können. Wir sind be-

grenzt, aber wir halten uns für grenzenlos. Wir glauben, die Hände falten zu können, aber das Blut zwingt uns, die Hände nicht zu falten, sondern zu ringen. Und wer sie faltet, tut es nicht, weil es ihm leichter erscheint und ihm so paßt, sondern weil sein Blut ihm befiehlt, sie zu falten.“

Das Bewußtsein dieser Gebundenheit ist das Grunderlebnis aller Wiechertschen Gestalten. Ihr Doppelgesicht ist der Prüfstein, an dem sich die Menschen scheiden. Dem wesenlosen Menschen, dem im ständigen Hinaus der Zwecke und Ziele die Substanz schwand und die naturhafte innere Bindung verloren ging, wird sie bisweilen zum grauenhaften, zerbrechenden Erlebnis. In ihrer plötzlichen Enthüllung steht er gleichsam nackt vor der Unendlichkeit der Schöpfung, und nur Echtheit und Erfülltheit vermag vor ihr zu bestehen (Beispiel des Staatssekretärs Giesecking im „Silbernen Wagen“). Zu ihr als der Erfüllung und Vollendung ihres Wesens aber, der inneren Form ihres Lebens, bekennen sich die naturhaften Menschen. Wohl hat der kleine Johannes Angst aus ihr, aber er weiß doch wiederum: „Ein Mensch muß allein wohnen, damit es ganz stille ist.“ Hier ist der Ort, wo er am reinsten „ist“, wo er sich bewahren kann. Die Einsamkeit ist Einkehr zur Substanz, nur in ihr vermag er in sich, in seinem Wesen, d. i. in Gott zu ruhen, nur in ihr ist er so beschlossen wie Tier und Pflanze. Sie ist darum sein „Allerheiligstes“, sein kostbarstes, nur Gott und ihm zugehöriges Besitztum, und in der Verschüttung des Krieges erscheint es dem Manne als die wesentlichste Aufgabe: „Man muß das Gesicht aus der Uniform retten.“

Denn gerade aus dem Gefühl der panischen Gebundenheit kommt dem natürlichen Menschen in einer eigenartigen

Umkehr der Werte das Gefühl der inneren Freiheit, das sich über alles „Menschliche“ mit seinen Begriffen von Moral, Liebe, Schuld, Recht, Sünde usw. erhebt. Diese alle verblassen vor dem einen Erlebten natürlicher Schöpfung: „Das Blut weiß nur vom Blühen oder Schweigen.“ Und sie ist auch der Raum, aus dem das Schöpfertum des Dichters, jeder wahren Dichtung stammt, und es gehört zu Johannes' Musterhaftigkeit, daß sein Beruf, seine Berufung eben die des Dichters ist, als der am reinsten bewahrten Form des naturhaften Menschentums.

In der immer klareren und bewußteren Erfassung solcher Lebensbestimmung läßt sich gewissermaßen der Durchbruch des Wiechertschen vierzigjährigen Lebens in die „Gnade“ begrifflich festlegen. Er besteht in der aufhellenden Deutung seines bisherigen krisenhaften Lebensweges, der teleologischen Segnung seiner Stürme und Stürze, der Erkenntnis der Einfügung solcher Lebensbahn in das Gesetz der Welt und dem daraus entspringenden Willen, solchem Gesetze stille zu halten und es und sich darin zu vollenden.

In der Gestaltung solches Menschentums aber liegt zugleich Ernst Wiecherts dichterische Sendung wohl am hauptsächlichsten beschlossen. In einer chaotischen Zeit des Zergleitens aller menschlichen und völkischen Substanz verweist er mit ihm, dem immer wieder neugeformten Bilde des natürlichen Menschen, der seine feste Gründung in dem allein Substanzhaften der kreatürlichen Schöpfung hat, auf die Stelle, von der aus Wiederaufbau und Gesundung erfolgen kann.

Denn was der „Pan im Dorfe“ als Extrem und Johannes Karsten in eingehender Seelenaufhellung thematisch zeigen,

wird nunmehr an einer reichen Fülle weiterer Personen variierend ausgeführt.

Da ist die lange Reihe der Gestalten des naturhaften Lebens, die ihre schönste und menschlichste Ausprägung im Knaben Michael der „Hirtennovelle“ und in den „Jerominkindern“ findet. Da ist weiter die Reihe der Mütter, die Wiechert von demselben Grunde her als die erhabenste Form des Menschentums gestaltet, so daß Kritiker des Wiechertschen Werkes geradezu von einer Hypertrophie des Muttermythos gesprochen haben — wir nennen nur die Gestalt der Mutter Gina in den beiden „Passions“bänden, die Majorin in der gleichnamigen Erzählung und die Mütter des „Totenspiels“ und des „Verlorenen Sohnes“, von denen aus dann die letzte Sinn- deutung des großen Krieges erfolgt. Sie stehen als Ge- bärerinnen und Bewahrerinnen des Lebens dem Urgrund der Schöpfung am nächsten, sie sind „das Unsterbliche“; hinter ihnen hat „zurückzutreten, was die Geschichte in den Vordergrund stellt“, und „ihr Evangelium“ ist es, das vom Dichter immer wieder zu verkünden ist.

Und da ist weiter der Kreis derer, die aus einem scheinbar sicheren und unangefochtenen zivilisatorischen Dasein in das Bild der natürlichen Vollendung stürzen, der „Brüder und Schwestern vom erschütterten Leben“, „denen aus der ‚panischen‘ Sehnsucht nach den letzten Dingen ein gerechtes und unantastbares Schicksal erwuchs“ und die „in der Erschütterung vollenden, was ihr Wesen und ihre Aufgabe ist“ (bes. Novellensammlungen „Der silberne Wagen“ und „Die Flöte des Pan“).

Abgeschlossen wird diese Stufe des panischen Natur- und Lebensgefühls mit dem Buche „Wälder und Menschen“, mit dem Wiechert noch einmal mit allem Farbensmelz

das Naturbild des einst wahrhaft erlebten Paradieses malt. Der zwei Jahre später folgende große Roman „Das einfache Leben“ dagegen stellt wieder eine neue Stufe im Weltbild des Dichters dar, welche die vorangehende weiterführt zu letzter Konsequenz entsagender Vollendung.

Es ist wohl noch das alte Natur- und Landschaftsbild, das hier gestaltet wird, und auch der Grund des naturhaften Menschentums ist noch da, aus dem gelebt und Heilung geschöpft wird. Aber es ist etwas Neues und nunmehr Entscheidendes hinzugetreten. Das bisher auf die erlebte Sichtbarkeit der östlichen Landschaft begrenzte Naturbild wird erweitert in das Grenzenlose erdkundlicher und naturwissenschaftlicher Forschung hinein. Hinter dem Bild der „Insel“ des ostpreußischen Sees steht dem Helden, einem ehemaligen Korvettenkapitän, das Erlebnis des von ihm befahrenen Erdballes, der sein immerwährendes Symbol in Orlas riesigem Globus hat, und hinter dem unmittelbar Sichtbaren dieses Erdballes steht dann noch einmal das aus Buch, Mikroskop, Fernrohr und Retorte in forschenden und grübelnden Wintermonaten errungene Bild des Makrokosmos, in dem „nicht einmal die Sterne“ das Letzte sind, „nicht einmal die Nebel sich gebärender Sterne“. „Ein Größeres stand über allem, ein Unverkennbares, eben ‚das Ganze‘“, die „Idee der Unendlichkeit“. Das ist ein ganz neuer und wesenhafter Gesichtspunkt im Werk des Dichters, der nunmehr das All der Schöpfung als Einheit umfaßt, etwa in der Beobachtung „daß das menschliche Herz im Brustkorb im gleichen Winkel aufgehängt sei wie die Ekliptik der Erde, also mit $23\frac{1}{2}$ Grad“. Und indem alles Erfahrene und Erforschte des Lebens, auch des menschlichen Lebens, hineinbezogen wird in dieses

Bild, lernt er mit ihm langsam „das Größte“ zu begreifen: „die Natur, ja den Makrokosmos als etwas Zweckloses zu betrachten“.

„Es trug weder menschliche noch göttliche Züge. Es besaß weder Raum noch Zeit noch gar eine sittliche Verklärung.“ Und es geht ihm dabei nun um nichts als um die Erkenntnis des „Gesetzes“, des „Ehernen, Großartigen und Gewaltigen, in dem die Menschen wie Staub auf der Tenne waren“, und um seine Anerkennung. „Er vermischte es nicht mit den Namen, die der Mensch dem Wunder gegeben hatte. Keine Dämonen und keine Götter drangen in den hellen Kreis, über dem die Linse stand. Er deutete das Unbegreifliche nicht, er benannte es nicht einmal, er verehrte es nur.“

Aus der Erkenntnis und Anerkennung dieses großen Gesetzes aber beginnt nun langsam das zu erwachsen, wonach er ein Leben lang gestrebt und gerungen hatte, „ein tiefes und ganz ruhiges Glück“, das Glück der Bescheidung und der Beugung, der Frieden des endlichen Eingehens in dieses All. „In der Ahnung würde er werden wie die Steine auf dem Grund. Wenn er das Gesetz erkannt hatte, würde er sich bescheiden. Er würde niemals bitten, daß man seine Uhr noch einmal aufziehe, im Jenseits etwa. Er wußte, daß auch die Sternbahnen nicht noch einmal aufgezo- gen wurden. Er wollte sich unterordnen und gehorsam sein.“

In dieses Bild der großen Gesetzlichkeit aller Schöpfung und der eigenen entsagenden Vollendung, das am Ende des Wiechertschen Naturgefühls steht, mündet nun auch gleichzeitig die zweite Seite seines von Anfang an dualistischen Weltbildes, die das Reich des Menschlichen, die Probleme der gesellschaftlichen Kultur und Zivilisation

umfaßt. Ja, sie erhält gerade von ihr aus nun die tiefe Abgründigkeit und schwere Bedeutung, ihre Segnung und Vollendung.

Auch dieses Reich des Menschlichen erfährt in der Entwicklung des Dichters manche Abwandlung und wechselnde Beleuchtung. Es bestimmt fast noch stärker seine Krisen und Stürze, Leid und Glück seines Lebens, als das wohl festgefügttere Bild der natürlichen Schöpfung, die ja von Kindheit an der „Grund“ war, auf dem die Seele des Menschen und Dichters ruhte. Auch diesen Kreis gilt es nun noch einmal im Werke des Dichters auszuschreiten, um danach erst den vollen Umfang und die Eigenart seines Weltbildes zu ermessen.

2. Die Welt der Menschen

In seinen Erinnerungen „Wälder und Menschen“ beschreibt der Dichter die tiefe Verwirrung, in die ihn die Ausstoßung aus dem naturhaften Kindheitsparadiese in die Welt der Menschen stürzte. „Das Lebendige stand hinter den Gittern: die Pflanze, das Tier, der Mensch, Gott.“ Es ist „versteintes Leben“, vom Steinkasten der Schule angefangen, mit ihrem typisierenden, schablonenhaften Lehrsystem, der Zusammenballung einer formlosen und z. T. unsauberen Schülerhorde, der Heimatlosigkeit der Pension bis hin zu der langsam nun dem Jüngling aufgehenden Fragwürdigkeit einer vergehenden Zivilisation des fin du siècle, Entwurzelung neben dem nun nur noch im Traum und in der seelischen Flucht zugänglichen Ideal des einstigen Paradieses.

Mit zunehmender Reife zwar beginnen auch positivere Seiten dieses Bild des menschlichen Kulturlebens zu füllen: das Eindringen in die Künste und Wissenschaften. Aber

auch diese bleiben beschattet von dem weltschmerzlichen Charakter der Pubertätszeit und der Zwiespältigkeit der Größen jener absterbenden Welt: Schopenhauers, Nietzsches, Darwin-Haeckels, der modernen Literatur der Skandinavien, Russen und des Naturalismus, die aus der gleichen kulturellen Überreife stammen.

Studium und der Eintritt ins Schulamt mit ihren neuen gesellschaftlichen Beziehungen und Verflechtungen runden das Bild ab, das dann in dem Erstlingswerk sogleich thematische Gestaltung findet: mit der karikaturhaften Zeichnung des Kollegiums, all der Beamten- und Händlerseelen, die jedem echten Menschentum Luft und Lebensatem abschnüren. Alles ist „falsch und hohl, lärmend, breitspurig, brutal und häßlich“, die Kinder sind voll Niedrigkeit und Frechheit, die Frauen voll Dummheit, Eitelkeitsblödsinn, Neid und lüsterner Sinnlichkeit, die Männer mit Staatsstempel im Gesicht, voll Gewinnsucht, Rüpelmanieren, brutaler Gier nach Genuß. Das zweite Buch zeigt zwar einige wesenhaftere Menschen mehr, aber diese in letzter totaler Vereinzelung, gebeugt von der Müdigkeit eines als fragwürdig durchschauten Lebens, vielfach das Opfer der gemeinen, geschäftstüchtigeren Welt der Obermeyer, Parplies und Rosenheimer. Auch hier bleibt deren Zeichnung Satire.

Und dann erlebt der Dichter vier Jahre Weltkrieg, in welchem der Bau der bisherigen Kultur endgültig zusammenbricht. Noch durchschaut er nicht alle Konsequenzen dieses „Untergangs des Abendlandes“, dazu ist er zu nahe, handelnd und leidend, beteiligt. Als er zurückgekehrt ist, steht er einer chaotischen Nachkriegswelt gegenüber, einer Welt völliger Heimatlosigkeit und Zersetzung, des Krampfes und des gegenseitigen Hasses, der

Lebensgier und der Phrase. „Das Jahrhundert der Propheten, des Völkerfriedens und der Lustmörder, des Radio und des Weltbürgers“ — so faßt er es jetzt mit ätzender Formel zusammen.

Weiter ist zwar der Umkreis seines Gesichtes geworden, aber es bleibt in der gleichen einseitigen Verzerrung und Verzeichnung gesehen: das abseitige Versteck der verbrecherischen Moorkolonie, die Dumpfheit und Beschränktheit der Kleinstadt, der Auswurf des groß- und hauptstädtischen Lebens mit seiner Verworfenheit, die Mietskasernen, das Nachtasyl, das Leichenschauhaus, die Winkelkneipe und das Ballhaus, in welchem „die Witwe Germania auf dem Sarge des Vaterlandes“ zur Nationalhymne tanzt, die Fabriken und Schächte des Ruhrgebietes, die sozialen Nöte eines heimat- und wurzellosen Proletariats, eine falsche und zerstörende Bodenreform, die Perversitäten eines leeren und geschändeten Daseins. Aber nunmehr, auf dieser zweiten Stufe des „Sturmes und Dranges“: bleibt es nicht mehr bei der müden Resignation der stillen Ablehnung und der eigenen Abkehr, jetzt wirft er sich mit Leidenschaft dagegen und k ä m p f t gegen alle diese Erscheinungen, deren letzte Ursache er besessen und fanatisch sucht.

Als ersten Grund für die Zerstörung des Lebens sieht er die Wurzellosigkeit: „Zwischen sich und die Erde haben die Menschen die Steine gelegt, zwischen sich und den Himmel den Fels gewölbt, zwischen Gott und die Seele, zwischen die Erde und ihren Fuß. Fremd sind sie ihrer Mutter geworden. Wie ein Geschwür ist es gewachsen, ihr steinernes Haus. Die Erde hat es zerfressen, Glück und Seele und Gott. Hineingerissen hat es sie in Dunkel und Öde, Maschinen hat es aufgestellt und den Menschen an stählerne

Räder gekettet. Die Masse hat es erzeugt, dumpfen Gärstoff, aus dem der Gifthauch steigt.“

Und zu dieser Wurzellosigkeit tritt ihm dann verwässernd und schwächend das Gift eines „artfremden“ Glaubens. Das Christentum hat das „Waldeshaus“ zerstört, „aus der Natur hat sie ein Teufelswerk gemacht, und Körper und Seele hat sie gespalten in Gut und Böse“. „Wie wir unser Leben entstellt haben! Gott und Leben und Liebe! . . . Gott in die düsteren Kirchen, das Leben in Sanftmut und Nächstenliebe . . . und die Liebe . . . das Ganze ist dann . . . wie sagen sie . . . Veredlung der Menschheit.“ Und so steht dann das Bild der Zivilisation als Ganzes vor ihm: „Ihr Gott ist tot. Sie haben ihn begraben unter Steinhäufen und Eisenstangen, tief unter der Erde, lebendig begraben, und ihre Schritte hallen dumpf über seiner Gruft. Statt seiner aber haben sie ein Götzenbild aufgerichtet, für das sie tanzen und für das sie morden, ein Götzenbild mit goldenem, geschwellenem Leib, mit Spinnenfingern und funkelnden Augen, das ist ihr Gott!“

Gegen ihn wirft er nun das Schwert seiner Dichtung, die eifervolle Verzeichnung seiner Satire, das Bekenntnis zu den tragenden Kräften des „Blutes und des Bodens“ — fast mündet er hier mit seinen Bildern und Gestalten in die Ideenwelt der damals (1923) zuerst sich erhebenden nationalsozialistischen Bewegung! — und schließlich die eifervolle Leidens- und Erlösungsseligkeit seines Andreas Nyland — um nach jedem seiner Würfe die Ergebnislosigkeit seines Wütens zu verspüren.

Das Problem des zivilisatorischen Daseins bleibt ungelöst, eben aus der Einseitigkeit seiner Sicht heraus, der Verzerrtheit seiner Zeichnung, die nur das Negative sieht, die

Schwächen und die Leiden, und keine Werte zu erblicken vermag, weder in dem geistigen Bau der in Jahrtausenden gefügten abendländischen Geschichtswelt noch in der reinen Menschlichkeit der Beziehungen untereinander. Er ist reinster Individualist vom Grunde des kreatürlichen Lebens her, und der Mensch als Geschichtswesen wie als gesellschaftliches Glied menschlicher Einordnung und Zusammengehörigkeit steht ganz außerhalb seines Gesichtskreises. Die Folge ist die ehrliche einstweilige Bankerrotterklärung seines eigenen geistigen Lebens, die erst in dem schon angeführten Erlebnis seiner „zweiten Geburt“ behoben wird.

Die Beglückung dieser zweiten Geburt läßt das zivilisatorische Problem zunächst vor der Prägung und Ausgestaltung des neuen naturhaften Menschentyps zurücktreten. Es ist keine Absicht dabei, kein bewußtes Beiseitestellen, kein Vorsatz. „Es geschieht.“ Aber in zwei der ersten Novellen, die er nun schreibt, klingt schon gleichsam thematisch an, was dann später heilend und lösend heranreift.

Da entsteht gleich nach dem „Nyland“ die kleine Geschichte vom „Kinderkreuzzug“, in welcher ein einarmiger verstoßener Hirte zwölf hungernde Kinder bei sich aufnimmt und ihnen so das zertrümmerte Gebäude ihres Glaubens an das gelobte Land wieder aufbaut. Zum ersten Male tritt hier zu den Sinnbildern des Schwertes und des Pfluges, die Wiechert bisher als einzige der inneren Lebensgründung erfahren und verkündet hatte, die helfende und heilende Caritas: Er fühlte „dunkel und schwerfälligen Geistes, daß die Jahre des Krieges nicht den höchsten Gipfel der Welle bilden konnten, zu der sein Leben sich erhoben hatte, und daß selbst das Rauschen der Erde unter

blanker Pflugschar ärmer erklingen müßte als der glückselige Atem dieser Hungrigen, denen er eine Speise bereitet hatte“. Es ist dieser Satz die eine Schwelle, auf welcher der Dichter nun steht, die das Negative seiner bisherigen Gesellschaftskritik überwindet und in die Zukunft des reifenden Werkes weiterleitet.

Ein Jahr später schreibt er die Novelle „Die Flucht ins Ewige“. Nach dem zerstörerischen Rausch des „Waldes“ und des „Totenwolfes“ überprüft er hier noch einmal die Summe des Kriegererlebens, zum ersten Male begreift er sie in der Fahnenflucht des Kanoniers Anders als den furchtbaren Gipfelpunkt des zivilisatorischen Turmbaues und setzt ihm die „bleibenden“ Werte des Lebens entgegen, den Pflug, das Kind, die eigene Wesensvollendung in der Wahrheit des Bekenntnisses und der Bereitschaft zur Erfüllung des Gesetzes: „Es reicht weiter als die Kanonen, was ich getan habe, viel weiter. Die Menschen werden es bestrafen und vielleicht müssen sie es tun. Aber Gott wird es nicht strafen.“ Auch das wird nun die Schwelle zu dem weiteren Werk, den Bänden des „Jedermann“, des „Verlorenen Sohnes“, des „Todeskandidaten“ usw. bis hin zum „Einfachen Leben“ und den „Jerominkindern“, in denen er das schwerste seiner bisherigen Erlebnisse zu begreifen und in sein Weltbild lösend einzuordnen sucht.

In drei Schichten baut sich ihm nun gewissermaßen der zivilisatorische Hintergrund hinter seinen Gestaltungen des naturhaften Lebens auf. Da ist einmal die Gesellschaft an sich, fremd dem kreatürlichen Sein von Erde und Tier und Pflanze, verständnislos, ja feindselig gegenüber dem Aufbruch des erschütterten Lebens aus ihr.

Bei ihrer Darstellung bedarf es keiner verzerrenden Satire mehr, sie steht einfach, sachlich „dahinter“. Ihre Schilde-

rung bleibt fast schematisch immer die gleiche, von der Novelle „Der Mann von vierzig Jahren“ an über „Die Majorin“, den „Verlorenen Sohn“ bis hin zum „Einfachen Leben“: die verletzende Tüppischkeit des Aburteilens, die spöttische Überlegenheit bei doch leise gefühlter Unsicherheit der Haltung, die pharisäerhafte Selbstzufriedenheit und das naive Streben nach Genuß und Vorankommen, die Eifersucht der bürgerlichen Ordnung. Sie vermag zwar Hemmschuh zu sein, zu quälen, aber sie hat letzten Endes keine wesenhaften Bezüge mehr. Es gilt allein, sich von ihr zu lösen und ins wahrhafte Sein voranzuschreiten.

Aufbrechend aus dieser Schicht der Gesellschaft erhebt sich in verzehrender Gefährlichkeit die Flamme des Bösen, des fundamental Urbösen und Verbrecherischen, wie es die Bücher des Sturmes und Dranges so unheilvoll füllt und bedrängt. Da sind die Zerrgiebel der „Passion“ und später, in der „Magd des Jürgen Doskocil“, noch einmal der Mormonenpriester Mac Lean — von da ab verschwindet es. Es wird gleichsam aufgesogen von einem neuen Ethos, nicht mehr des dualistischen Gegeneinanders von Schwarz und Weiß, von „Nebelmenschen und Lichtmenschen“, sondern einem des Für-einander-verantwortlich-und-schuldig-Sein.

Als letzter Hintergrund aber, als Summe des zivilisatorischen Lebens steht in Wiecherts Werk dann der Krieg, der erste Weltkrieg, in welchem die Welt mehr als „elf Millionen Tote und eine ganze Reihe alter Götter verlor“, und der ihn immer wieder bedrängt und neu verwandelt. Auf ihn, die innere Auseinandersetzung mit ihm, trifft er nun notwendig, da er das Bild des neuen Menschentums von Grund auf zu umreißen sich anschickt.

Er erfaßt ihn zunächst einmal als äußersten, übermenschlichen Gegenpol zum naturhaften Sein. „Man hat uns gehen lassen,“ heißt es in der Erzählung „Der Vater“, „als gingen wir nach Frankreich oder Rußland oder ans Meer, aber wir sind viel weiter fortgegangen . . . auf einen anderen Stern.“ Zerbrechung, Auslöschung alles Selbst, das Herausreißen aus dem tragenden Kreis lebendiger Schöpfung, das wird ihm zum Wesensbild, zur Summe aller Züge des Krieges, von der Einberufung, dem Hineinpressen in eine Uniform an bis zur letzten Zertrümmerung ihres irdischen Daseins überhaupt. „Dies ist der Krieg,“ sagt Johannes im „Jedermann“, „nicht der Angriff, die Granaten, der Tod . . . aber diese Straße in Wind und Regen, das Nichtwissen, das Heimatlose . . . daß unser Herz leer ist. Verstehst du das? Daß wir keine Mutter mehr haben und kein Zuhause, keinen Namen und kein Gesicht . . . Sie löschen uns aus wie ein Licht. Das Licht bleibt, aber die Flamme ist erloschen. Wir stehen im Kranz der Erde, aber unser Docht ist kalt . . . Granaten? Was sind Granaten? Eisen, das unser Haus zerbricht. Laß es zerbrechen, denn wir sind schon fort aus unserm Hause . . .“

Nichts ist hier in diesem Bilde, was man sonst dem Wirken des Soldaten an Werten zu verleihen pflegt. Ja, seine Erscheinung wird an sich allein schon, wie im „Hauptmann von Kapernaum“, als „etwas Fremdes und Böses in der nun lautlosen Stille des Hügels“ empfunden, „als etwas Bekleidetes und Gerüstetes, eine Empörung gegen das stille Wachsen der fruchttragenden Erde und Gottes schweigendes Wachen über seinem Werk“. Der naturhafte Mensch hat in seinem Herzen keinen Raum „für eine Schätzung unpersönlicher Güter wie die des Staates oder des Vaterlandes“, und so heißt es auch am

Schluß des „Jedermann“: „Sie dachten nicht an das Vaterland. Das Vaterland lag hinter ihnen zu Atomen zerbröckelt, zu Skeletten gebleicht, zu Kreuzen erstarrt. Vielleicht würde ein neues Vaterland erstehen, vielleicht würde man ohne Vaterland auskommen.“

Es ist das polare Gegenteil nationalsozialistischer Haltung, wie sie etwa Ernst Jünger vertrat, der in dem Krieg den Schöpfer des heldischen Einzelkämpfers sah, welcher in seiner Glut zum Führer und Gestalter gehärtet wird und auf der Grundlage der Frontkameradschaft ein neues Gemeinschaftserlebnis aufbaut. Für Wiechert ist diese Kameradschaft vorwiegend nur die „Bruderschaft des Todes“, und was „bleibt“ in dieser letzten Zertrümmerung, scheinen zunächst allein die Sinnbilder des naturhaften Lebens zu sein: das Wunder der Glockenblume, an das Johannes vor dem Angesicht des Todes seine Seele hängt, das im Urlaub erfahrene Bild der ewigen Erde, die Melodie einer Spieluhr und die Augen eines Hundes — „der Regen bleibt und im Frühjahr kommen ja wohl die Blumen wieder . . . ein bißchen bleibt immer . . . auch für uns . . .“

Aus solcher Ahnung heraus verläßt der Artillerist Anders („Die Flucht ins Ewige“) die Front, um als Bauer dem Leben zu dienen, und der Knecht Andreas aus dem „Brennenden Dornbusch“ tut das gleiche und bringt nach dem Kriege den Eltern des getöteten Gegners in seinem eigenen Sohn das Leben zurück, das er ihnen nahm. Und doch steht dann in scheinbarem Widerspruch zu diesen beiden Bildern der vollendeten Kriegsdienstverweigerung in gleicher doppelter Unterstreichung, ja gewichtiger noch das Bild der Mutter, die den schwach werdenden Sohn in das furchtbare Geschehen zurückschickt!

Kein Widerspruch. Beide handeln aus dem gleichen Gebot der Erfüllung des naturhaften Menschen. Immer muß dieser „folgen“, darf nicht „ausweichen“ — folgerichtig werden die beiden Bauernknechte zu Fahnenflüchtigen, aus dem Gesetz ihres Wesens heraus, das nur die Saat der Hände bedenkt, während „ihnen die Dinge des Geistes und der Idee, die dort die Tat gebaren, fremde und glänzende Erscheinungen waren“ — und ebenso folgerichtig bestehen die Mütter im „Jedermann“ und im „Verlorenen Sohn“ auf letzter Pflichterfüllung ihrer Söhne. Sie haben sie im Schatten des Todes geboren und vor seiner dunklen Wand das Gesetz ihres eigenen Lebens erfüllt, ohne Furcht und ohne auszuweichen — in gleicher Bewährung steht neben ihnen der Soldat. Auch seine Erfüllung kommt gewissermaßen von der mütterlichen Seite her, der Vollendung des Lebensgesetzes.

„Wenn ich falle,“ sagt Johannes laut, „dann falle ich nicht für das Vaterland oder eine Idee, sondern für dich. Alle, die draußen sterben, sterben für ihre Mutter . . . Nicht, daß das Heldische bleibe, das Männliche oder das Furchtlose, sondern daß das Mütterliche bleibe.“ Und weiterführend heißt es im Schauspiel vom „Verlorenen Sohn“: „Im Krieg gibt es nämlich nur Mütter und Söhne, verstehst du? Das sind die, die geben. Alle anderen wollen haben und nehmen. Aber die Mutter und die Söhne geben, mit vollen Händen, alles was sie haben . . . Wer die Söhne in den Krieg läßt, das ist nicht der Kaiser, sondern die Mütter, denn der Kaiser hat noch keinen Sohn geboren, verstehst du, nur die Mütter haben geboren, und nicht der Kaiser hat zugesehen dabei, sondern ER, der Tod. Und daß die Liebe größer war als der Tod, das ist es nämlich. Größer als die Angst und größer als der Tod . . . Die

Mutter hat ihr Leben nicht bewahrt, damals, daran hat sie nicht gedacht. Sie hat nur gedacht, daß etwas bleibt, wenn sie selbst nicht bleibt. Und das ist es nämlich, verstehst du: daß etwas bleibt, auch wenn wir nicht bleiben!“

Mit diesem „Mythos der Mutter“, wie man es genannt hat, ordnet nun Wiechert auch das Erlebnis des Krieges in sein Weltbild ein: als äußerste Steigerung des Zivilisationsproblems und zugleich höchste Bewährung des naturhaften Menschen. Noch erfolgt diese Einordnung ganz vom kreatürlichen Grunde des Einzelwesens her. Aber daneben stehen doch, auch schon in den ersten Dichtungen dieser Stufe, Ansätze zu Lösungen, die über dieses rein Kreatürliche des isolierten Einzelmenschen hinausgehen in das Reich menschlicher und gesellschaftlicher Gemeinschaftsbeziehungen.

Dieses Reich des gemeinsamen menschlichen Miteinander, des Für- oder auch Gegeneinander mit seinen ganz spezifischen Begriffen der Beglückung und Tragik, von Schuld und Sühne etwa, wesentliches Reich auch der Dichtung, war Wiechert bisher verschlossen gewesen. Seine Gestalten lebten, wuchsen oder zerbrachen allein von dem Grunde ihrer naturhaften Gebundenheit her, sie waren wie Blumen, deren jede für sich blüht und verwelkt, ohne wesenhafte Beziehung zur anderen. Was sie mit anderen verband, war nur die Gemeinsamkeit der Geburt, der Zeugung und Empfängnis oder des Todes, darüber hinaus das Bewußtsein gleicher naturhafter Erfüllung, das Grüßen der „Vögel aus einem Nest“, wie es bei Raabe heißt. Wenn sie sich gegenseitig Lebenshilfe reichten, so erfolgte auch das aus dem kreatürlichen Sein; sie bestand etwa in der aufhellenden Deutung der Gebundenheit oder dem tröstenden Aufzeigen eines gemeinsamen naturhaften Schicksals,

oder dem aufrichtenden Vorweisen einer Haltung — sie konnte infolgedessen ebensogut durch ein außermenschliches Kreatürliches erfolgen, durch eine Blume etwa, das Auge eines Hundes oder, wie beim „Eisernen Peter“ im „Wald“, eine Wolke mit Kranichen usw.

Jetzt aber, seit dem „Jedermann“-Erlebnis, rückt dieser Begriff der Lebenshilfe in den Mittelpunkt des Wiechertschen Gestaltens. Wir verwiesen schon zu Eingang dieser Stufe auf die Stelle im „Kinderkreuzzug“, in welchem dem einarmigen Hirten eine erste Ahnung der Beglückung solcher Beziehung dämmert. Das Kriegserlebnis des „Jedermann“ führt den naturhaften Menschen dann in die Erkenntnis seiner letzten Sinnerfüllung im Gemeinschaftsgedanken, im Helfen und Heilen.

„Meinst du, daß man weiterleben kann?“ fragt der erschütterte armlose Lehrer und Geiger Boonekamp den Helden, „meinst du das? Auf der Brücke des Erbarmens sitzen und die Hand aufhalten?“ — „Ja,“ ergänzt Johannes, „und die gefüllte Hand umdrehen und sie ausschütten in den Strom unter der Brücke, an dem die Bettler sitzen, die keine Füße haben wie Klaus.“ So steht am Schluß dieses Kriegsbuches als Letztes das Symbol der helfenden Kameradschaft, wie Johannes und Oberüber den beinlosen Klaus Wirtulla auf ihren Armen tragen, und dazu das Wort: „Nichts ist verloren. Der Wald wächst, und das Korn wächst, und unsere Herzen sind umgepflügt... Gesegnet sei die Zeit, an der so viel zu tun ist!“

Mehr und mehr entwächst nun solche Gemeinschaftsbeziehung dem nur kreatürlichen Grunde und hebt sich ins rein Menschlich-Kulturelle hinauf. Gleich der nächste

Roman „Die Magd des Jürgen Doskocil“ bringt hier wesentliche Fortschritte. Da ist zunächst das Bild des Fährmanns selbst, der noch ganz kreatürlich gebunden ist. Aber zum ersten Male bei Wiechert vollendet sich seine Gestalt in der Erfüllung eines täglichen schweren Berufes, einer Arbeit für die Gemeinschaft der Menschen, und erst von diesem Amte her erhält er die Krone, die ihm nach den Worten des Pfarrers gebührt: er ist der Getreue, „getreuer als Kaiser und Könige“. Gerade wegen seines „hohen Bekenntnisses zu Arbeit und Treue“ wird ja dem Roman dann auch 1932 der Volkspreis der Wilhelm-Raabe-Stiftung zuerkannt.

Vom „Jürgen Doskocil“ geht dann das Preislied der Arbeit, in welcher der Mensch für die soziale Gemeinschaft sich vollendet, weiter über die Majorin, die einen ganzen ostpreußischen Gutsbezirk unter sich hat, den Knaben Michael in der „Hirtennovelle“, dessen Leben sich in seinem dörflichen Hirtenamt erfüllt, den Bergmann der „Goldenen Stadt“, dem Gottvater die Rechtfertigung seines Lebens aus den Schwielen der Hände segnend abliest, bis hin zur letzten Stufe im „Einfachen Leben“, wo die schwere körperliche Arbeit als die Rettung und das wesentlichste Heilmittel für den inneren Wiederaufbau nach dem Zusammenbruch des Krieges hingestellt wird. „Wer einmal die Phrase hinter sich gelassen hat, für den ist der Pflug oder das Ruder oder die Büchse oder der Spaten kein Ersatz, glaube ich, sondern die Wahrheit, eine einfache, unverdorbene und große Wahrheit,“ heißt es so, und: „die Arbeit erschien ihnen als der einzige gesicherte Bezirk, den sie kannten“.

Den Gipfelpunkt dieser Entwicklung bedeutet der Roman „Die Jerominkinder“, in welchem der Held auszieht, um

die Gerechtigkeit auf den Acker der Menschen zu bringen, und der dann erkennt, „daß das Endliche zu tun nicht geringer war als das Unendliche zu träumen“, der sich darum bewußt auf das tätige, liebevolle Wirken im kleinsten Kreise beschränkt und Armenarzt im Eulenküchen wird. Orlas Haltung mochte noch als späte Resignation mißdeutet werden — Jons Ehrenreich Jeromin begreift von Anfang an vor dem Irrweg der westlichen spekulierenden ratio die einfache schlichte Tat der Hingabe an Mensch und Werk als die eigentliche Aufgabe des Menschseins: „Nicht die ganze Welt, sondern dreißig Morgen, hörst du!“ ertönt immer wieder die Mahnung, und:

„Es scheint mir, daß du dich am meisten vor etwas hüten mußt, was ich das ‚Unbedingte‘ nenne, verstehst du? Das von einer Idee Ausgehen und die Überzeugung, wir seien auf der Welt, um Ideen zu verwirklichen. Ich glaube nämlich nicht, daß wir dazu da sind, Mönchlein. Ich glaube, daß wir dazu da sind, um unser Tagewerk zu erfüllen und es so zu erfüllen, daß wir von seinem Ertrag denen etwas abgeben können, die ein schwereres und ärmeres Tagewerk haben. Siehst du, ich meine, wer Erdmuthes dazu verhilft, daß sie nicht den ganzen Tag am Webstuhl zu sitzen braucht, sondern eine Stunde mit dem kleinen Jons spielen kann, der hilft ebensoviel zu der großen Gerechtigkeit wie der, der ein großes Buch über sie schreibt. Und vielleicht hilft er sogar mehr dazu. Er predigt nicht, wie die Pfarrer tun, und er scheidet nicht, wie die Richter tun. Sondern er tut etwas: Er gibt Brot... Die einfachen Dinge sind immer größer als die komplizierten, und nähren, tränken und heilen sind sehr große Dinge, auch heute noch.“

Mit dieser Einordnung der Arbeit, eines rein menschlichen

Wertes also, macht das Weltbild des Dichters den wesentlichsten Schritt aus seiner kreatürlichen Beschränktheit und Isoliertheit heraus in eine Schau, die auch die Welt der menschlichen Gemeinschaftsbeziehungen und Kulturleistungen umfaßt. Es bedeutet das für Wiechert einen sehr weiten und mühseligen Weg voller Krisen und Kämpfe — er geht ihn auch von anderen Richtungen her.

„Die Magd des Jürgen Doskocil“ ist zugleich seine erste Geschichte einer wirklichen Ehe, die ihren Sinn in dem ergänzenden und erlösenden Zueinandersein erhält. Jürgen wird durch sie aus der kreatürlichen Einsamkeit gehoben, und Marte gesundet in seiner großen und reinen naturhaften Welt von den Verstrickungen ihres bisherigen Lebens.

Auch von hier aus geht die Linie weiter, zwar nicht in der legitimen Form der ehelichen Bindung, aber im gleichen Sinne des Helfens und Heilens und einander Erfüllens. So geleitet die Majorin in der gleichnamigen Erzählung den aus der Gefangenschaft und der Auslöschung der Toten heimkehrenden und innerlich zerstörten Jäger mit leiser, behutsamer Hand in das Leben der Menschen und die Erfüllung des bürgerlichen Seins zurück, selbst dabei wachsend und sich vollendend, und auch für Thomas von Orla wie für Marianne von Platen im „Einfachen Leben“ bedeutet die Liebe das reifende und lösende Erlebnis.

Es ist bezeichnend, wie beide Verhältnisse nunmehr in die Entsagung münden. Die frühen Romane und Novellen gestalteten die Liebeserfüllung als kreatürliche Vollendung des Menschen, als Höhepunkt des panischen Lebensgefühls — jetzt folgt aus dem bewußten Verzicht die letzte menschlich-sittliche Reife: „am reinsten ist die Liebe, wenn

man nichts für sich haben will“, heißt es so, und: „es gab keine größere Mannesprobe als das Entsagen ohne Bitterkeit“ — das gilt auch für den weiblichen Partner.

„Die Jerominkinder“ vereinen beide Gedanken in der wundervoll schlichten und ganz selbstverständlichen Darstellung des Verhältnisses von Jons und Margreta und später Hanna, ihres einfachen und natürlichen Zusammenseins, das aus der kreatürlichen Gebundenheit erlöst und seinen Sinn im gegenseitigen Dienen, in der wirklichen Lebens- und Arbeitsgemeinschaft hat.

Zu den Begriffen Arbeit und Liebe tritt schließlich noch ein dritter, der wegweisend wirkt: es ist der Begriff des *R e c h t e s*. Vor allem die Sturm- und Drangzeit des Dichters war verdüstert von dem schweren Dualismus von natürlicher und zivilisatorischer Welt, von Gut und Böse, das bis zum letzten Extrem, bis ins Verbrecherisch-Perverse gesteigert ist. Auch die Handlung der „Magd des Jürgen Doskocil“ lebt noch aus solcher Gegensätzlichkeit. Aber seine Überwindung erfolgt jetzt nicht mehr im eifervollen Kampf gegen das Böse, sondern im eigenen Reifen und der freiwilligen Anerkennung eigener Schuld und Sühneverpflichtung.

„Glaubst du,“ fragt Marte ihren Mann in der Nacht, „daß Gott das Böse verdirbt, von selbst?“ Nach langem Nachdenken antwortet Jürgen: „Ich glaube, daß es wie mit dem Weizen ist. Wir können jäten, und es hilft nichts. Aber wenn der Weizen Kraft hat in seiner Wurzel, dann wächst er so dicht, daß er das Böse erstickt.“ In Martes Rückfrage wird diese Antwort dann noch einmal ausdrücklich zu der bewußten sittlichen Verpflichtung verdichtet, „daß man sehr gut sein muß, jeden Tag immer besser, und daß dann das Böse von selbst erstickt“.

Aber könnte diese Haltung des eigenen Selbst-besser-Werdens noch aus dem Grunde der individuellen Vollendung kommen, so weist Martens Tat dann doch weit darüber hinaus. Sie ersticht den verbrecherischen Mormonenpriester, der ihr ganzes Sein bedroht, um sich dann zur freiwilligen Sühne dem menschlichen Gericht zu stellen, zur Sühne für eine Tat, die einen Verbrecher auslöschte — nicht etwa aus der Leidensseligkeit eines Andreas Nyland heraus, sondern in bewußter schweigender Anerkennung des Sittengesetzes, das über dem Beisammen- und Miteinandersein der Menschen steht und das der große Königsberger Philosoph neben dem gestirnten Himmel als das Ehrfurchtgebietendste bezeichnet.

„Siehst du,“ sagt der Pfarrer zu Jürgen, der über das Unrecht ihrer Verurteilung hadern will, „wenn Marte jetzt am Strome entlang käme und sagte, daß sie freigelassen sei, dann würdest du froh sein, und sie würde traurig und unruhig sein ihr ganzes Leben, sie und das Kind, das sie trägt. Denn wer Blut vergießt, muß büßen, damit er wieder froh wird.“

Auch von diesem Begriff des Gesetzes her, gegen das unsere Menschlichkeit immer wieder einmal verstößt und zu dem wir uns aus der Kraft unserer Wurzel heraus in der Sühne zur schweigenden und großen Anerkennung zu erheben haben, zieht sich nunmehr eine neue gemeinschaftsbejahende Linie durch Wiecherts Folgewerk.

Da ist etwa die erschütternde Novelle „Tobias“, in der es um die innere Sühne eines nationalistischen Fememordes geht. Da ist die Erzählung „Der weiße Büffel“, die schon überschriftsmäßig „von der großen Gerechtigkeit“ handelt und dem nationalsozialistischen Machtanspruch gegenüber die ewige Idee und den Sieg der Gerechtigkeit verkündet.

„Heilig ist der Tapfere,“ so klingt hier die Todeshymne der Mutter, „der um das Recht die verstümmelten Hände noch klammert“, und vor dem nackten Schwert des Tyrannen weist der Held auf das Recht als die eigentlich humanistische Schöpfung des Menschen, die über das Reich des Kreatürlichen hinausreicht. „Was ist Recht? Ein Traum der Armen, meinst du, eine Lüge der Armen, eine verstohlene Fessel um die Hand des Mächtigen. Aber das Recht ist mehr, o Herr. Als das Recht begann, hörten wir auf, wie der Mörder des Waldes zu sein, denn die Götter hatten mit ihrem Finger unser Herz berührt. Unseres allein, denn das Recht ist nur unter Menschen. . . . Dünn ist die Grenze, und auf der dünnen Schneide steht die Macht. Sie schlägt: und Gewalt ist da. Sie heilt: und Recht ist da.“

Auch Jons Ehrenreich Jeromin zieht um der Gerechtigkeit willen in die Welt, freilich um gar bald die Fragwürdigkeit und die Grenzen ihrer ideellen Verkündigung zu erkennen und sich mit dem einzig Wirklichen zu bescheiden, das Rechte in seinem kleinen Kreise zu tun und so vor den dunklen Hintergrund des vielfältigen Unrechtes das eigene mahnende Beispiel zu setzen. Unter dem Motto des Rechtes stehen vor allem dann auch die „Märchen“, die Wiechert im letzten Kriegsjahr „für alle armen Kinder aller armen Völker und für das eigene Herz“ schreibt, „daß es seinen Glauben an Wahrheit und Gerechtigkeit nicht verlor. Denn die Welt, wie sie im Märchen aufgerichtet ist, ist nicht die Welt der Wunder und der Zauberer, sondern die der großen und letzten Gerechtigkeit, von der die Kinder und Völker aller Zeitalter geträumt haben.“

Mit diesen drei Werten: der sittlichen Lebenserfüllung des Menschen durch die Arbeit für die Gemeinschaft, der

Forderung der gegenseitigen Lebenshilfe und der tätigen selbstlosen Liebe sowie der Anerkennung des inneren Gesetzes, das verpflichtend über allem Zusammensein der Menschen steht, findet der Dichter den Weg, der von der restlosen Verneinung alles gesellschaftlichen und kulturellen Lebens in seiner Sturm- und Drangzeit und der hoffnungslosen Vereinzelung seines neuen naturhaften Menschentyps zu einer neuen, positiven Einstellung der Welt der Menschen gegenüber führt, zur vollen Idee der Humanität.

Bezeichnend hierfür ist auch, wie von nun ab das Böse als Handlungsträger und Gegenpol in Wiecherts dichterischem Werk verschwunden ist. Es gibt keinen Mrocek mehr, keinen Kascheike, keine Zerrgiebel und keinen Mac Lean. Und doch hätte der Dichter allen persönlichen Grund zu solcher Gestaltung. Er erfährt im Sommer 1938 politische Gefangennahme und monatelange KZ-Haft im berüchtigten Lager Buchenwald bei Weimar. Es wird dieses die bitterste und gefährlichste Prüfung seines nunmehr ein- und fünfzigjährigen Lebensweges. Er zerbricht fast unter der Schwere dieses Erlebens, und die Bedrückung steigert sich angesichts der apokalyptischen Vernichtung, der Volk und Heimat und Abendland in immer rasenderem Sturze entgegenbrausen.

Aber in die Dichtung, die er wenige Monate nach seiner Entlassung aus dem Lager beginnt, „Das einfache Leben“, tritt kein Hinweis auf die eben bestandene persönliche Gefahr. Nur ihr leidvoller Druck steht hinter jeder Zeile dieses Buches, das die ganze schwere Bilanz der zivilisatorischen Welt noch einmal zieht, und hebt es auf eine neue Stufe in der Entwicklung des Dichters, die letzte Stufe vollendender Entsagung.

Keine Anklage ist in diesem Buch, so sehr alles auf eine solche drängen müßte. Keine Gegnerschaft zu einem Bösen, als dessen Opfer man doch eben beinahe ausgelöscht wurde. Keine Inkarnation der leidvollen Seite der Welt in einem teuflischen Widersacher, der Blickpunkt liegt allein auf der Gegenseite des Heilenden. Es geht nicht mehr um eine Kampfansage, sondern allein um das Ziel, trotz allem „reinen“ und wohl gar „frohen Herzens“ zu werden — in Arbeit, in Liebe, in Erfüllung des „Gesetzes“. Nicht aus einer Resignation, einem Verzicht der Müdigkeit heraus, sondern aus einem letzten Durchschauen und dem Wissen der eigenen Zugehörigkeit zu der dunklen Seite des Lebens.

Das ist eine seiner letzten Erkenntnisse hierbei: die Mitschuld und die Mitverantwortlichkeit an allem, auch an dem, was wir Böses nennen und als leidvoll empfinden. Er sieht jetzt die unendliche Verflechtung alles Daseins, weiß, daß „jeder Schritt, den man tut, auf Leben tritt“. „Recht und Unrecht waren nicht immer so zu scheiden, wie Kinder sie zu scheiden pflegten, und der Fiehende war wohl nicht immer der Verfolgte“, schreibt er jetzt, der eben erst so grauenhaft das Unrecht und die hohnlachende Gesetzlosigkeit der Erde erfuhr. „Schuld war schon in jeder Berührung eines anderen Lebens, in der ausgestreckten Hand, im zusprechenden, tröstenden oder liebenden Wort. Es band schon, es ließ schon zusammenwachsen, und aus jeder Lösung sickerte Blut, das sich nie mehr ersetzte.“

Von dieser Haltung her wird dem Dichter der neue Roman zugleich noch einmal zu einem zeitkritischen und pädagogischen Werk großen Stils. Er zieht jetzt gleichsam das Fazit seines Lebens und des in ihm gewonnenen Weltbildes. Wie es auf der Seite der Natur zum ersten Male



Ernst Wiechert

Zeichnung nach dem Leben von Erich Sperling, 1937



über den Gesichtskreis des unmittelbar Erlebten bis zu einer Schau des Makrokosmos vorstößt, so schließt es jetzt, auf der Seite der Menschenwelt, auch zum ersten Male das Reich der Geschichte und der geistigen Kultur der Menschheit ein, und zwar im positiven Sinne.

Neben dem Sinnbild des Globus steht dem Helden in seiner Einöde nun das Radio und vor allem die Front der „Ewigen“, die lange Reihe der Bücher, die „unsterbliche Mauer“ als „eine immerwährende Mahnung, daß die Menschheit sich Mühe gegeben hatte, tausende von Jahren lang, und daß alle Mühe nicht verhindert hatte, daß der Tod über die Erde ging, der Unfriede, der Haß, die Verzweiflung. Aber daß auch alles dieses nicht verhindert hatte, daß man sich weiter Mühe gab, als liege es nur an einem Zauberwort, das zu finden sei, und einmal, vielleicht morgen, vielleicht in der Ewigkeit, werde es gefunden werden.“ Globus, Bücherwand und naturwissenschaftlich-medizinisches Instrumentarium gehören auch zum Inventar der „Jeromin“-Gestalten — Mittel der eigenen humanistischen Vollendung, mehr aber jetzt noch: Werkzeug der tätigen, helfenden Liebe.

In dem Grauen des Totenwaldes wird es dem Dichter zur letzten Gewißheit, daß diese Zivilisation, die sich jetzt zu der furchtbaren Despotie des Nationalsozialismus aufgesteilt hat, endgültig zum Untergang verurteilt ist. Er wisse „mit einer unbeirrbaren Sicherheit, daß dieses Reich zerfallen würde, so zerfallen und zerbrechen, daß keine Spur von ihm bleiben würde. Ausgebrannt wie ein Geschwür, und nur die grauenhafte Narbe würde zurückbleiben“, schreibt er schon 1939 nieder. Die Schrecknisse des Krieges, der totale Zusammenbruch Deutschlands, der Unfrieden der Nachkriegszeit, die Drohung der Atombombe

enthüllen ihm die letzten Abgründe menschlichen Unwesens, vollenden in erneuter Verdüsterung seinen ursprünglichen Geschichts- und Kulturpessimismus. Furchtbarste Erkenntnis dieser Zeit wird auch für ihn die Offenbarung der Massensee:

„Eines wußten wir nicht: daß tief im Urgrund unseres Volkes, tief unter Christentum, Schönheit, Weisheit und Humanitas der Dschungel lag, der unberührt und seit der Steinzeit unveränderte, und daß in diesem Dschungel die Bestie lag, halb wachend, halb träumend, ungezähmt, ungebändigt, unberührt von zehntausend Jahren der Mühe, der Hingabe, der Liebe . . . Der Erdgeist war entfesselt worden, und das entsetzte Menschengesicht starrte wortlos in seine glühenden Augen.“

Und je weiter das Unheil sich vollendet, umso tiefer wird sein Grübeln über die letzten Urgründe unserer abendländischen Katastrophe. Ortega y Gassets „Aufstand der Massen“ verbindet sich in ihm mit Klages' Lehre vom „Geist als Widersacher der Seele“ und Max Picards kulturkritischem Begriff der Zusammenhanglosigkeit. Im zweiten Band der „Jerominkinder“, 1946 geschrieben, umreißt er ganz klar den tragischen Zwiespalt unseres kulturellen Seins: „Der Geist verdirbt uns, Jeromin, die ratio. Wir sind wie eine Termitenkönigin, unförmlich, immer gebärend. Wir hassen die Natur, weil sie keinen Geist hat, und wie die Termitenarbeiter höhlen wir die Balken der Schöpfung aus, damit die Königin Speise bekomme.“ Die Hypertrophie des Geistes, des als „westlich“ gepriesenen Geistes, hat das „Gleichgewicht“, die „Einheit“ und „Bindung“ zerstört, das „Magische“, das als „östlich“ abgelehnt und mit seiner Person verächtlich gemacht wurde, und so leben wir wie „Lemuren auf einem sinkenden Kontinent“, der

schon „seit Jahrtausenden in Verwitterung begriffen“ war, in der Illusion einer Kultur, die doch nur „ein allgemein anerkanntes Trugbild ist, auf dem eine Weltordnung sich aufbaute, und eines Tages könnte es soweit sein, daß die Weltordnung nicht mehr gelte und eine andere an ihre Stelle rücke . . .“

Gegen die Entartung des Geistes, gegen die Katastrophe der abendländischen Entwicklung setzt er nun das schlichte, einfache Bild seines natürlichen Menschentums, das aus dem panischen Gefühl der Einheit kommt und sich zur reinen humanen Sittlichkeit erhebt. Gerade in dem Grauen des Lagers, in der heimlichen Kameradschaft der Opfer hatte er es heiß und beglückend erlebt, daß es in der Welt der Menschen, in ihrer Gemeinsamkeit Werte gibt, die über alle Zerstörung und alles Leid hinwegheben und die auch über das rein Vegetative, über das Reich der Natur als eine rein menschliche Schöpfung hinausreichen: die reine Humanitas, die christliche Caritas. Ihnen gilt es zu leben, aus ihnen zu wirken, und sie würden bleiben, trotz der Henker, der Mörder: „Noch war der Geist nicht ausgestorben in der Welt, die Liebe, die Schönheit. Noch waren sie da, wenn auch geschändet und geschlagen. Und einmal würden sie sich wieder aufheben aus dem Staube mit ihrem schmerzlichen Kinderlächeln und ihr leuchtendes Banner wieder aufrichten über den Schädelstätten der Völker.“

Ihrer Verkündigung gilt nun sein ganzes Werk, mit ihr erhebt es sich zu dem ragendsten Gipfel seines Schaffens. Unter dem Gesichtspunkt des Neuaufbaues einer reineren, menschlicheren Gesellschaft nach der kommenden totalen Katastrophe konzipiert er schon im Lager Teile seiner „Märchen“ als Gestaltungen des „Wahrhaft-Menschlichen“,

schreibt er seine Zeitkritik im „Einfachen Leben“, führt er das Beispiel und Vorbild seines Jons Ehrenreich Jeromin durch die Verwirrung des ersten Weltkrieges, der Nachkriegszeit und des „Dritten Reiches“ bis an die Schwelle des zweiten, uns ganz zerbrechenden Krieges.

Der Mensch ist dazu da, bekennt er nun, „die Dämonen zu besiegen, die jahrtausendlang um seine Wiege gestanden haben. Noch ist die Luft erfüllt mit ihnen, mit denen des Hasses, der Gewalt, der Lüge, der Opferung, der Angst, der Rache. . . . Der Kampf gegen sie bringt keine Belohnung, weder im Diesseits, noch in einem erträumten Jenseits. Er bringt Einsamkeit und Feindschaft, Leid und Verzicht. Aber er ist alles, was der Mensch aus seinem Leben machen kann. Er ist der Anfang zu einem Tor in eine bessere Zeit. Wer ihn auskämpft, ist wie Moses, nur daß er nicht auf einem Berge steht, sondern am Fuße eines der tausend Hügel, die sich vor dem Berge erstrecken. Wer ihn auskämpft, ist kein Soldat Gottes, sondern ein Soldat der Menschheit, des Kreises also, in den er hineingeboren ist. Es wird nicht danach gefragt, ob er sie haßt oder liebt oder verachtet. Er hat sie sowenig gewählt wie seine Eltern, aber er spricht ihre Sprache, er sitzt an ihrem Herd, er hat zu ihnen zu stehen. Wenn er bitter wird dabei, ist er nicht der rechte Soldat, und auch nicht, wenn er glaubt, daß seine Taten nun in einem goldenen Buche verzeichnet werden, über das der Erzengel einen goldenen Griffel hält. Nichts wird verzeichnet, nichts wird aufgeschrieben. Am Abend des Lebens nimmt er den Spaten auf die Schulter und geht davon, ein kleiner Handlanger, namenlos und unbekannt, indes hinter ihm die Mauern aufzuragen beginnen, an denen ihm vergönnt war, seine kleine Pflicht zu tun.“

Er geißelt nicht mehr: „Wir müssen uns nur abgewöhnen, die Peitsche in der Hand zu halten!“ — ihm geht es nur darum, zu verstehen, zu begreifen, den Weg aus dem Wirrsal des Leides zu finden. „Wir haben zu überwinden, Jons, das Gestrige, das Dunkle. Unsere Väter, unsere Nationen, unsere Rassen. Gott hat uns nicht an die ersten Gesetze angeschmiedet. Er hat uns nur an die letzten angeschmiedet, die in der Ferne liegen.“

Sein Weltbild ist nicht mehr Schwarz-Weiß, gespalten in Gut und Böse, Natur und Menschenwelt. Er weiß, es gehört alles dazu. „Auch das Böse liegt in der Ordnung beschlossen . . . Wo wären unsere Tage, wenn es keine Nacht gäbe?“ Trotz aller nicht leichter gewordenen Beschattung hat die Welt der Menschen ihren ausschließlichen Schrecken und ihre Drohung, ihre Wertlosigkeit und Fremdheit verloren. Wert und Unwert haben sich eingeordnet vor einem durchschauenden Blick, der nunmehr das Ganze sucht, das Gesetz und die Verpflichtung, die hinter beiden stehen, der einst vergötterten Welt der Natur und der ebenso mißachteten Welt der Menschen. Beide begreift er jetzt als eine Erscheinungsform dessen, den er vom Beginne seines Denkens und Dichtens suchte und der alles umschließt, was einst auseinanderstrebte.

„Manchmal, in solchen Nächten, ist es mir, als könnte ich die große Linie sehen, die durch die Geschichte der Menschheit läuft, und als falle alles Gerede wie Zunder von der alten Weltenesche ab. Und als sei Perkunos garnicht weniger als Buddha oder Christus, nur primitiver, wie die Menschen eben primitiver waren. Und dies alles, Bücher und Felder und Besitz und sogenannte Weltanschauungen, es erscheint mir dann alles wie Tand und Puppenspiele, und dahinter sehe ich die ernsten Augen der Ewigkeit, die

schweigend zusieht, ob wir den kleinen Schritt unseres Lebens auch richtig und ordentlich machen, und ob wir dann so still abtreten, wie es sich für Kinder gehört.“

3. *Die Welt Gottes*

Von Anfang an hatte dieser grüblerische und schwerblütige Dichter sein Ringen als ein letzten Endes religiöses empfunden. Und schon früh gab die gefährliche Spaltung seines Weltbildes in das Schwarz und Weiß von Natur und Menschenwelt diesem religiösen Ringen den Charakter einer Theodizeefrage, der Frage der Einordnung auch des Kultur- und Zivilisationsproblems in die Existenz Gottes und der daraus folgenden Frage seiner Nachfolge.

Das naive Einfühl des Kindes in dem elterlichen Hause hatte ganz schlicht und zweifelsfrei unter dem Wort Gottes gestanden, wie die Bibel es verkündete, und sie bleibt auch das Urelement der religiösen Bildung durch alle Krisen und Wandlungen seines Weltbildes hindurch. Sie ist ihm zu allen Zeiten das Buch der Bücher, in zahlreichen Äußerungen und Zitaten bekennt er sich immer wieder zu ihr, und noch im „Einfachen Leben“ schreibt er, es „würde ihm sehr traurig an einem Menschen vorkommen, wenn er über die Bibel hinwegkäme. Ebenso traurig, wie wenn jemand über seine Mutter hinwegkäme.“

Aber es ist doch nicht zu verkennen, daß mit der ersten bewußten Gestaltung seines Spaltungserlebnisses, das heißt von seinem ersten Werke an, sein religiöses Erlebnis aus dem Kreis des spezifisch Christlichen herausgetreten ist, ja ihm, trotz aller christlichen Terminologie, zeitweise völlig

fremd bleibt. Ist diese Tatsache in den ersten beiden Werken seiner sentimentalischen Periode scheinbar noch verdeckt, so wird sie ihm geradezu programmatisch bewußt in den expressionistischen Gestaltungen seiner Sturm- und Drangzeit.

So steht im Mittelpunkt seiner nächsten Dichtung „Der Wald“ das Ringen um den „grünen Gott“, in welchem er die ganze urweltliche Triebhaftigkeit der Natur begreift, einer ganz einseitig gesehenen Urwaldnatur, die ohne jede Beziehung, ja im feindseligsten Gegensatz zur Welt der Menschen mächtig ist. Um seine innere Ergreifung und um seine Rettung vor der Zerstörung durch die Zivilisation geht es in diesem Buch, und so naht sich sein Held, der Hauptmann Henner Wittich, seinem Walde: „Sein Haupt war zurückgebeugt, als hingen seine Blicke an einem Götterbilde, und flüsternd, mit abwesendem, verklärten Lächeln bewegte er die Lippen: ‚ich lasse dich nicht . . . ich lasse dich nicht . . .‘“ Aus der Dämonie dieses grünen Gottes stammt auch der Katechismus seiner Ethik, das Gebot seiner Nachfolge: Einsamkeit, Freiheit, Härte des Willens, die einzige Sicherheit der Waffe und die Ewigkeit des Hasses gegenüber der Welt der Menschen.

Der „Totenwolf“ bringt die Weiterentwicklung dieser Gottesvorstellung in die Bildhaftigkeit der germanischen Mythologie und zugleich ihre bewußte feindselige Gegenüberstellung zu der des Christentums. Indem er die verhaßte Welt der Zivilisation als Auswirkung der christlichen Lehre faßt, nimmt ihm folgerichtig sein grüner Gott die mythische Gestalt Widars im Walde an. Wotan gegen Christus, so heißt ihm nun der Dualismus der Welt. Ziel der Weltentwicklung ist Ragnarök, die Götterdämmerung, die Aufhebung der Spaltung in dem endlichen, ge-

waltsamen Siege des naturgeborenen, arteigenen Gottes. Die Ethik der „Lichtmenschen“ ist ihr leidenschaftlicher Kampf gegen „die Götzen des Stoffes, die Tafeln des Glückes, die Altäre der Demut, die Lehre vom Jammertal und mit dem allem die Kranken und Müden, die Feigen und Gierigen, die Verderber der deutschen Seele“.

Aber die Leidenschaftlichkeit der Ablehnung ist noch keine endgültige Lösung. Trotz aller germanisch-mythologischen Verbrämung bleibt der neue Glaube unklar und ungestaltet. Der Totenwolf fühlt selbst, daß dem Schwerte mehr als ein dumpfes Gefühl vorausgehen müßte: „Einen neuen Grund müßte man finden, einen neuen Glauben, einen neuen Gott; so unvergänglich wie die Erde, aus der die Wälder und Gräser wuchsen, ein neues Haus für die deutsche Seele.“ Und die Selbstverbrennung des grünen Gottes und der Tod Wolf Wiedensahls noch vor Beginn seiner eigentlichen religiösen Laufbahn war ja, vom Dichter aus gesehen, nur das Eingeständnis einer offenbar gewordenen vorläufigen Lösungsunmöglichkeit.

Woran sein Unterfangen scheiterte, war letzten Endes die Unmöglichkeit, durch reine Negation die bedrückende zivilisatorische Seite seines Weltbildes gleichsam auszustreichen. Das Problem lag viel tiefer: er mußte sie in den Kreis seines Gottesbegriffes mit aufnehmen, er mußte auch sie irgendwie als Erscheinungsform Gottes begreifen, das heißt diesen vor der Fragwürdigkeit seiner eigenen Schöpfung rechtfertigen. Und das unternimmt er nun, mit der gleichen leidenschaftlichen Unbedingtheit wie in den beiden Büchern zuvor, in dem Werk „Der Knecht Gottes Andreas Nyland“. Er tut es vom entgegengesetzten Pol her, der vorher negierten zivilisatorischen Seite aus, vom bitter erfahrenen Grunde des menschlichen Leides her.

In dieses wühlt er sich nun förmlich hinein, mit geradezu perverser Wollust gestaltet er jetzt, wie „Gottes blasse Hände am Leid der Menschen weben“, von den Tränen der eigenen Mutter an, bei deren Sarg der Priester sich seitwärts stellte, weil sie die Last des Lebens selber von sich tat, über die wortlose Anklage der Kinderaugen hinweg, die geschlagen und in ihrer Seele mißhandelt werden, bis zu dem Morden der Millionen in den Höhlen zeretzter Erde, über die das Kreuz zur Segnung der Waffen gehalten wird, und bis zu den Schreien der Empörung der Millionen, die ohne Licht und Freude leben und hinter Gefängnismauern zerbrechen. Und das ist nun, hinter allen Formen der Zeitlichkeit, sein Bild Gottes: ein Gekreuzigter, der blind und der Sprache beraubt ist, ein Gott, der mit dem Teufel diskutiert und der in einem Sarge liegt, an dessen geschlossene Lider die Kinder mit dem Finger rühren, oder die Unerbittlichkeit zweier Augen, die den flüchtenden Nyland durch den Qualm der Grubenessen verfolgen. Die Lösung aber, die Erlösung aus diesem Grauen sucht der Held nunmehr im Mit-leiden. Nur die Teilung des Leidens kann hier helfen, und im entschlossenen Widerruf seines „Totenwolf“-Bekennnisses heißt es jetzt: „Aus dem Töten kommt der Haß, aber aus dem Leiden kommt die Liebe“ — vielleicht wird so der deutsche Mensch der Liebe reif! Jesus' Leiden erscheint jetzt in einem neuen Licht, nicht in dem des paulinischen Dogmas vom stellvertretenden Leiden, er ist vielmehr der große Mit-Leider, der erlöst, indem er in der Teilung des Leidens den Weg zur Erlösung zeigt. Nun brennt das Gebot seiner Nachfolge auf: „In der Wüste steht er noch immer, einsam, wie vor zweitausend Jahren, und wartet. Alle warten sie, alle Mühseligen, alle Sünder, alle Starken, alle Begrabenen, daß

ein Mensch komme. Kein Führer, kein Erfinder, kein Vorgesetzter, kein Diener, nicht Stand oder Amt, nicht Partei, nicht Bekenntnis. Nur ein Mensch. Ein Mensch soll kommen und sprechen: „Hier bin ich. Wo ist dein Kreuz, daß ich es tragen helfe?“

So wird der Held nun zum „Knecht Gottes“, der bewußt in die „Häuser des Leidens“ geht, in allen Stätten menschlichen Elends untertaucht, um mitzuleiden, zu bekennen und zu erlösen. Aber gelingt ihm das? Er scheitert restlos. Statt Erlösung bringt er den anderen nur immer stärkere Verstrickung in Leid und Schmerzen, wie er zum Schluß das eigene blinde Kind in den Tod jagt — er hat das Leid nicht geteilt, sondern ausgeteilt: „Immer bist du dir als Gekreuzigter vorgekommen, statt zu wissen, daß kein Kriegsknecht grausamer gekreuzigt hat als du. Ein großartiges Kreuz hast du aus deiner Idee gezimmert, und an seine Balken hast du alles geschlagen, was dir unter die Finger kam,“ wirft ihm seine Frau mit Recht vor. Und er selbst erkennt sein Tun als Vermessenheit, als Hybris: Gott wirkt schon selbst — „was habe ich ihm über die Schulter zu sehen? Hat Christus ihm über die Schulter gesehen? Er hatte nichts zu tun als zu gehorchen. Nicht wie ich will, sondern wie du willst. Er hatte nur den Kelch zu trinken. . . Ich aber, ich muß immer anklopfen, weil ich es nicht erwarten kann. Zudringlich war ich und tief gekränkt, daß Gott nicht beide Arme öffnete, um seinen zweiten Sohn zu empfangen.“

Ja, ist dieser Nachfolge-Christi-Roman denn nun tatsächlich ein Werk christlicher Gottes- und Lebensanschauung, ist Wiechert mit ihm in das eben noch so bekämpfte Lager des Gekreuzigten (aus dessen Worten er doch einstmals kam) übergegangen? Es ist bezeichnend, daß die einzige

Auseinandersetzung mit dieser so verzweifelt ernsthaften Dichtung von dogmatisch katholischer Seite kommt, eine Auseinandersetzung, die mit strikter Ablehnung endet und enden muß.

Denn Nyland ist in der Tat alles andere als Christ. An einer Stelle aufhellender Selbsterkenntnis sagt der Dichter von ihm: „Als ein Mensch des Grübelns, der in dunklen Kellern nach den Fundamenten des Hauses tastete und am Stamm der Erscheinungen niederglitt zum verwirrenden Geflecht der Wurzeln; als ein Mensch des Leidens, der die Welt erbebend in sich trug wie eine Mutter ihr keimendes Leben; und als ein Mensch der leidenschaftlichen Bekennungen hatte er sich gegen das weichende Tor geworfen, das das Ende einer Gedankenbahn beschloß. Und nun stand er betäubt wie ein Kind im dämmernden Riesenraum, fassungslos, weil kein Erfahren dem Ergrübelten gemäß war. Was ihn erfüllte, war nicht Seligkeit und nicht Verstoßung. Es war eine Inbrunst, die sich ins Grauen stürzte, weil der grübelnde Mensch im Nebel eine Hand erblickt hatte, und aus der Bewegung dieser Hand war zu lesen gewesen: ‚Du sollst ins Grauen gehen!‘ So hatte er die letzte Wand mit geschlossenen Augen durchbrochen und stand nun im Leeren, bis die Hand sich wieder heben würde.“

Kaum besser hätte der Dichter Nylands Tun und seine eigene innere Situation bezeichnen können. Er hatte gespürt, daß es mit der feindseligen Ablehnung oder der einfachen Leugnung der menschlich kulturellen Welt mit all ihrer Verschuldung und Tragik nicht getan war — so hatte er sich in ihr Leiden, in das Extrem ihres Leidens hineingewühlt, in einer Inbrunst des Grauens, einer wahren Wollust des Leidens. Doch was er Leiden nennt, entspringt

nur einem „Rausch des Mitleidens, der schweren Sehnsucht nach Opfer und Außer-sich-Sein“, und ist deshalb, genau betrachtet, nur — Mittel zum Selbstgenuß. „Wofür leidet er? für die Menschheit? für das Volk? Keine Spur. Für sich leidet er, nur für sich, und alles andere ist Menschendunst“, spricht der Teufel zu Gott in der Brust des Reimarus, und Gott verhüllt dazu sein Haupt. Er ist nichts weniger als ein „Knecht Gottes“, sondern „ein Schauspieler seines eigenen genießenden Selbst“ (R. Fink) — wie aufschlußreich ist Nylands Bedürfnis immer wiederholter Bekennungen und Beichten! — und sein „Ringens um Gott enthüllt sich als Streben nach Genuß im Höchsten“ (E. Heyer).

Es ist völlig fern den christlichen Urbegriffen der Sünde und der Gnade, obwohl es Böses erschreckend genug in diesem Buche gibt — aber dieses Böse ist schicksalhaft, wird einmal geradezu mit der alten litauischen Schicksalsgöttin, der „Laima“, identifiziert, es steigt aus dem Blut, und es gibt keine Entscheidung vor ihm, kein Für oder Wider, und so gibt es auch keine Erlösung, weder aus eigener Macht noch der Gnade Gottes. Unfrei, gebunden ist der Mensch, er folgt nur dem, was ihn dunkel treibt, ob Gut, ob Böse, ob Beglückung, ob Leid, was er Gott nennt und was ihm hier ein so erschreckendes Antlitz zeigt, mit dem nicht fertig zu werden ist, weil er seine Sinnlosigkeit noch nicht zu begreifen vermag.

Es ist im Grunde — trotz scheinbar veränderter Vorzeichen, trotz aller christlichen Terminologie und Symbolik — die gleiche Naturvergottung wie in den beiden vorangegangenen Büchern, Vergottung eines rätselhaften, dämonischen Lebenswillens, und es ist kein Zufall, daß die dichterisch stärksten wie weltanschaulich ergreifendsten

Stellen des Buches auf dem Grunde des Naturerlebens erwachsen. Folgerichtig geht deshalb Nyland nach dem Scheitern seines Wirkens in die Wälder und Moore zurück, aus denen er vorher sich die „Rüstung“ geholt hatte, nicht als ein christlicher Eremit, sondern in die Auslöschung seines Seins.

Die Bankerotterklärung Nylands aber ist zugleich die geistige des Dichters selbst. Mit der radikalen Leugnung alles dessen, was den Menschen über das rein kreatürliche Sein hinaushebt, mit der Verwerfung aller seiner kulturschöpferischen und gemeinschaftsbildenden Fähigkeiten steht er hilflos einer wesentlichen Hälfte der menschlichen Existenz gegenüber. Wirklich als der „Mann in der Öde“ sieht er auf eine ihm „fremde Welt“, für die er weder Erklärung noch Anerkennung noch Erlösung findet, steht er „an den Grenzen“, betäubt wie ein Kind im dämmernden Riesenraum. Und bezeichnend für seine innere Situation ist eines der wenigen Gedichte, die er — ein an sich zwar lyrischer, aber alles reine Fühlen mit seiner Problematik zersetzender Mensch — überhaupt schuf und die er nun als persönliches Motto seinem Romane voransetzt:

„Und willst du weiter dich versagen,
Versage dich . . . ich kann nicht mehr.
Ich hab' die Schale dir gefüllet
Mit Blut und Leid . . . jetzt bin ich leer.

Ich hab' das Schwert auf dich geworfen,
Ich nahm das Kreuz: dein Lächeln blieb.
Mein Haß wie meine Liebe gingen
Durch deine Ferne wie ein Sieb.

Ein Bettler bin ich ganz geworden,
Von keinem Sterne fällt mir Glanz,
Und stäubend über meine Stirne
Geht deiner ew'gen Füße Tanz.“

— Langsam steigt ihm aus der Betäubung das Bild des natürlichen Menschen auf. Die Schwere der leidvollen Bedrängung weicht dem Glück des neuen panischen Lebensgefühles, aus den Schmerzen vollzieht sich ihm das Wunder der zweiten Geburt. Er wird demütiger, bescheidener, erkennt die Hybris seines bisherigen Unterfangens, strebt nur danach zu gehorchen, zu vollenden. Nichts mehr vom Himmelstürmen, vom Ringen um einen ach, so „fernen“ Gott, um seine Ergreifung, seine Rechtfertigung — aber er glaubt ihn nun „nahe“ in den Gestaltungen des natürlichen Menschentums, die er als Beispiel und Muster in eine abwegige Zivilisation hineinstellt und die er sich dann ganz schlicht und einfach bewähren läßt, in der Grundforderung der Treue zu sich selbst, in der großen Prüfung des Krieges und schließlich immer sicherer in dem nun als „reine Menschlichkeit“ erkannten Grundhaltungen der Arbeit, der Erfüllung des Gesetzes, des Helfens und Heilens.

Es ist keine Bedrückung des Zweifels mehr in solchem Tun, die Zwiespältigkeit der Welt scheint überwunden, beglückt fühlt er, daß er wieder Anschluß gefunden hat an das naiv fromme Lebensgefühl des Kindes, und er nennt es mit den Worten dieser Kindheit „Christentum“, was ihn beseelt, vielleicht eine Art Urchristentum ohne paulinische Theologie und ohne konfessionelle Bindung, „weil jede Kirche zu klein ist“, allein in Caritas und Ethos sich

erschöpfend, „fern von allem Auferstehungsglauben und aller Dreieinigkeit“. Immer wieder das Wort der Bibel als Mahnung und Erfüllung, wie bei wenigen Dichtern sonst, Werk für Werk — „gegen mein Christentum bitte ich nichts zu sagen!“ — und doch steigt alles aus dem alten gleichen Grunde des panischen, kreatürlichen Lebensgefühles, mit der alten Gebundenheit und den alten Schranken, und man möchte Gretchens Worte aus dem „Faust“ zitieren, die den Geliebten zweifelnd nach der Religion fragt und auf sein Bekenntnis zögernd meint:

„Das ist alles recht schön und gut,
Ungefähr sagt das der Pfarrer auch,
Nur mit ein bißchen andern Worten . . .“ usw.

In seiner praktischen, ethischen Haltung entspricht es wohl christlicher Caritas, aber es fließt aus völlig anderem Grunde. Dieser verhält sich, um es mit einem Vergleich deutlich zu machen, zum homozentrischen, ganz auf den Menschen und seine Erlösung ausgerichteten Weltbild des Christentums wie das des Copernikus zum ptolemäischen. Und es vollendet sich dieses Verhältnis in dem jeder menschlichen Beziehung dann völlig entrückten Gottes- und Weltbegriff der letzten Stufe.

Noch einmal bricht in ihr die alte Problematik des „Nyland“ wieder auf. Die anfängliche Isolierung des naturhaften Menschen, da es rein um seine Treue zu sich selbst, zum Bekenntnis zu ihm ging, ist thematisch mehr und mehr seiner Verflechtung in die soziale und sittliche Gemeinschaft der Menschen gewichen. Mehr und mehr sieht der Dichter den Schwerpunkt seiner Bewährung gerade in den Beziehungen zum Mitmenschen, und notwendig taucht damit

das zivilisatorische Problem wieder in ihm auf, das ja immer noch ungelöst mit seiner Schwere von ihm gleichsam an den Rand seines Weltbildes geschoben war.

Hinzu tritt für ihn persönlich noch die erneute leidvolle Erfahrung einer bedrängenden politischen Gegenwart, und er sieht das kommende Verhängnis immer drohender, unheilvoller, unabwendbarer aufsteigen. So steht, als er zwei Monate nach seiner Enthftung den neuen Roman „Das einfache Leben“ beginnt, mit einem Schlage mit dem alten Zivilisationsproblem und seiner Schwere das umfassendere einer Theodizee wieder auf, und der Roman wird ihm, neben aller Zeitkritik und praktischen Wegsuche, zur großen Gestaltung seines weltanschaulichen und religiösen Ringens.

Noch einmal zieht er nun die Summe, nicht mehr mit der fast monomanischen Einseitigkeit des Leidsuchers Nyland, aber doch mit der alten Unbedingtheit den Grund auslotend: das „Erbarmungslose der Natur“ sowohl wie das Mörderische des menschlichen Kulturlebens — versinnbildlicht etwa in dem fünfzigfachen Kranz der Getöteten um den Erdäquator herum, den er sich dann in den „Jeromin-Kindern“ errechnet und ausmalt und den Gott wohl sehen mag wie den Ring des Saturn, einen „kalten, schweigsamen, erstarrten Ring.“

Aber nun erkennt er, wie alles Menschenwesen vor der Gnadenlosigkeit dieses Bildes nur Rettung in den „Traum“ ist, in die Illusion, um sich bewahren zu können und nicht zu verzweifeln. Jetzt versteht er die furchtbare Wahrheit in Wilhelm Raabes achter Bitte: „Unsere tägliche Selbsttäuschung gib uns heute!“ So wird der Begriff des Traumes jetzt einer der wichtigsten in des Dichters Weltbild, der zur selben Zeit, ganz für sich selber ein

„Buch der Träume“ anlegt, das, nicht für die Öffentlichkeit bestimmt, dem Untergründigen der suchenden Seele nachtastet.

Der Traum erscheint ihm im unmittelbarsten Wortsinne notwendig, „wie dem armen Manne das Brot“, nur in ihm läßt sich die Welt ertragen — „ein frohes Herz haben nur die Leute, die die Augen zumachen und sagen können: ‚Komm nun, lieber Traum, und hülle mich ein!‘ Ach, was hat der Mensch alles erfunden, um über das Wachsein hinwegzukommen! Götter und Künste, Kriege und Arbeit, Puppen und Maschinen. Aber es hilft alles nichts. Die Uhr tickt, der Zeiger rückt weiter, und immer näher kommt das Land ohne Traum.“ Auch das Christentum ist ein solcher Traum, wie alle Religionslehren, wie der Glaube an ein Fortleben nach dem Tode, an eine Unvergänglichkeit oder eine Wiederkehr. Es gibt „tapfere Träume“, die vor das Wissen die Erfüllung der Arbeit stellen oder die Haltung. Es gibt den „preußischen“ Traum, der „die Krone der Pflicht, des Gehorsams und der Hingabe an ein erträumtes Gesetz“ trägt — es gibt den Traum der Dichter und der Denker und den Traum der Musik, und es ist oft das Größte des Menschenlebens in ihnen beschlossen: sie haben „den Traum in das Unsterbliche verwandelt“.

Auch den Weg der eigenen Entwicklung, die Gestaltenwelt seines Lebens und Dichtens begreift Wiechert nun als solchen Traum, als Versuch, mit der Gnadenlosigkeit der Welt fertig zu werden, als Rettung vor ihr in die Illusion von etwas, das „bleibt“. Jetzt aber, jetzt verlangt es ihn nach dem „Gesicht hinter der Maske“, den „Regeln, die hinter allem Spiel ständen“.

Er glaubt, nach der Schwere seines langen, dreifach schweren Erlebens nunmehr ganz anders als nach dem „Nyland“

die Berechtigung zu solchem letzten Blick hinter die Dinge zu haben: „Ich muß nun von vorn anfangen, viele von uns. Ganz von vorn. Mit dem Nein-sagen ist es nicht getan. Leben kann man nur, wenn man wenigstens einmal im Jahr Ja sagen kann. Ich bin wie ein Mann, der mit Pfeil und Bogen aufgewachsen ist, aber plötzlich entdeckt er, daß die Feinde Eisenrüstungen tragen. Er muß zurück, nach Hause, um sich neue Waffen zu schmieden, ganz andere. Er schließt sich ein, bis er fertig ist, und dann geht er wieder hinaus. Ich muß ganz von vorn anfangen. Mein alter Gott ist gestorben, und der neue ist noch nicht auf den Thron gestiegen.“

„Ein Volk, das zwei Millionen Tote hingegeben hat, kann vielleicht das Recht haben, Gott zu fragen, was er sich dabei gedacht hat. Und wenn er nicht antwortet, braucht es vielleicht nicht mit dem zufrieden zu sein, was die Kirche sagt. . . Wenn aber Gott nicht antwortet, auf diese zwei Millionen nicht und auf die Millionen auch nicht, die man hinterher umgebracht hat, und auf die Kinder ebensowenig, die verhungert und erschlagen an den Landstraßen liegen; wenn er nicht nur nicht antwortet, sondern es so aussieht, als würde er, nach zwanzig oder zweihundert Millionen ebensowenig antworten, ein stummer Gott, eisig vor Gleichgültigkeit, wie ein furchtbarer Lehrer vor hilflosen, weinenden Kindern, dann, Herr General, könnte es sein, daß es hier und da einem zu viel wird, vor der Steinwand zu knien und als Antwort das Echo zu bekommen. Daß er sich fragt, was das denn für eine Liebe sei, die im Opfern und im Schweigen bestehe. Die das Blut tropfen läßt, Tag und Nacht, Ströme von Blut, und die die Opfer stöhnen läßt, Tag und Nacht, alle Lebensalter, Gute und Böse, Schuldige und Unschuldige.

Und die schweigend dabei sitzt, das Haupt in die Hände gestützt, und ansieht, was sie gemacht hat, und findet, daß sie es sehr gut gemacht habe. . .“

Er weiß, daß es das äußerste Unterfangen ist, was einem Menschen möglich ist. Er weiß auch, daß wohl Mut zu solchem Blick gehören wird — „daß man ein Mann sein müssen wird, um ihm ins Gesicht sehen zu können“ — und daß letzte totale Einsamkeit der Untergrund sein wird. Er weiß weiter, daß seine Erkenntnis nur eine unvollkommene, nur mehr eine Ahnung (vielleicht auch nur wieder eine Illusion) sein wird, daß ihre Fülle und Mächtigkeit die Fassung eines Menschen übersteigt.

Aber „er würde sich bescheiden: er würde nicht Gott schauen wollen oder das Jenseits, nicht das Paradies und nicht die Hölle, er würde nur einmal das Ganze sehen wollen . . . und dann würde er ganz still sein, so wie der Stein auf dem Grunde, so wie das Blatt, das von den Eichen fiel.“ Ihm geht es nicht mehr darum, mit dem Erkannten oder Erahten dann zu ringen — „mit der Notwendigkeit kämpfen nur Narren“. Die einstige Theodizeefrage hat ihren Sinn verloren: „das sind Menschenkleider, aber nicht Gotteskleider“, Vermenschlichungen und törichte Ichbezüge eines Unendlichen, das über dies alles erhaben ist und „jenseits von Fluch und Dank“ steht. Er will nur Frieden haben. Und er gewinnt ihn mit der letzten Steigerung seines bisherigen immanenten Gottesbegriffes. Erst „wenn wir die Welt aus der Liebe Gottes herausnehmen, bekommt sie einen Sinn“. Das ist die entscheidende Erkenntnis nun.

Er findet kein „Gesicht“ mehr, nur ein „Gesetz“. Das aber ist blind: „Vor ihm sind alle Sterne und Tiere gleich, alle Menschen und Bäume, und der Aldebaran ist nicht mehr

als der Hecht, den ich morgen fange.“ Es trägt „weder menschliche noch göttliche Züge. Es besaß weder Raum noch Zeit noch gar eine sittliche Verklärung . . . es ließ sich auch nicht beschwören.“

Es kommt zu keiner näheren, gewissermaßen mathematischen Formulierung dieses Gott-Natur-Weltgesetzes. Es würde das eine naturphilosophische Tat bedeuten, die der Dichter nicht vollbringen kann. Es kommt ihm auch nicht auf diese Formulierung an — jede Erkenntnis ist menschlich, endlich, und das Ganze des Lebens würde doch wieder alle Formeln sprengen. Entscheidend ist ihm nur die Ablehnung jedes Maßstabes vom Menschlichen, insbesondere Moralischen her. „Es war nicht gut und nicht böse“, betont er immer wieder. Und wichtig ist ihm nur die Ahnung einer restlosen Gültigkeit, einer irgendwie gesetzmäßigen Erfüllung, sei es im Sinne des Satzes von der Erhaltung der Energie, freilich im kosmischen und alles, auch die geistige Welt des Menschen umfassenden Sinne, eines Gleichmaßes von allem, was geschieht, wird und vergeht: „Alles hatte seinen Platz und seine Ordnung, alles war richtig, wie es war und werden würde . . . Die Schöpfung ging ihren Gang. Sie streute aus und sammelte wieder ein. Das Maß ihrer Ernte blieb immer das gleiche, weil das Maß ihrer Saat das gleiche blieb.“

Das ist nun das zu letzter Konsequenz entwickelte Welt- und Gottesbild des Dichters. Seine geistigen und literarischen Wurzeln liegen klar zutage: es ist die hier zu dichterischer Gestalt geronnene Lehre Schopenhauers von der „Welt als Wille und Vorstellung“, verbunden mit jener „vorchristlichen“ Schicksalsergebenheit der skandinavischen und russischen Völker und Dichter, auf die Lilli Sertorius schon bei ihrer Kritik des Wiechertschen Werkes vom

christlich katholischen Standpunkt aus hinweist — aber, und das ist das Entscheidende, in spezifisch Wiechertscher Färbung. Es ist kein angelesenes oder sonstwie überkommenes Weltbild, es ist die trotz aller Krisen und Stürze und scheinbarer Widersprüche gerade Fortentwicklung seines Anfanges: die Absolutheitserklärung der in sich ganz zwecklos wirkenden Natur, die aber nicht mehr als Dämonie, als Willkür, sondern als Gesetz erkannt und aufgefaßt wird und die Welt des Menschen einbegreift. Seine Kulturleistungen sind nur Auswirkungen dieser Schöpferkraft, seine Kriege, seine Revolutionen desgleichen. Was wir Leid und Freude nennen, Wollen und Tat, Gut und Böse: es sind die Namen, die Illusionen, die der Mensch, aus der gleichen Gebundenheit des Grundes, über dieses unbeirrbar Wirken des Seins spinn.

Wie schwer freilich solche Abstraktion der Weltansicht von allen menschlichen Bezügen auch für den Dichter ist, zeigt aufs ergreifendste schon das nächste große Werk, das der philosophischen Klärung des „Einfachen Lebens“ folgt. Da Wiechert die „Jeromin-Kinder“ schreibt, ist die Erinnerung der ersten furchtbaren Weltkriegskatastrophe zu neuer, noch grausigerer Wirklichkeit geworden. Zu den elf Millionen Opfern des Großen Krieges sind weitere zwanzig Millionen des Größeren getreten, Not und Verzweiflung, wie sie die Welt niemals sah, erfüllt den Erdball. Wer hat da noch Kraft zu solchem bejahenden Übermenschenblick? So steht auch in dem ersten Band des neuen Romans wieder als einprägsamste und erschütterndste Gestalt die Figur des Pfarrers Agricola, der unter der immer erneuten Theodizeefrage zerbricht, steht immer wieder der Aufschrei der gequälten, nach Lösung und Frieden verlangenden Seele. Fernziel ist, Postulat vor sich selbst ist der

Höhenblick „sub specie aeternitatis“, Forderung des durchschauenden Blickes, aber schwer erfüllbar dem leidenden, blutenden Herzen. Ewig bleibt das Ringen, die Qual . . .

Trotzdem, ja gerade deshalb, sind die ethischen Folgerungen der Lebensführung, die sich aus solcher Erkenntnis ergeben, klar. Es geht Wiechert nicht darum, ein System daraus zu schmieden und als eine neue Religion zu verkünden: „Wer hatte ein Recht, zu sagen: ‚Dies ist mein Gott, und ihr müßt wissen, was ich von ihm halte?‘ Alle Religionen waren so entstanden, aber aus allen war Blut geflossen, weil sie so entstanden waren. Gott aber sollte nicht gepredigt werden, ebenso wenig wie Leben, Arbeit und Liebe. Sie sollten getan werden. Sie strahlten schon von selbst, wenn Strahlendes an ihnen war.“ Es gilt allein, aus dem Erkannten die persönliche Folgerung zu ziehen. Sie heißt: Erfüllung des Wachstumsgesetzes in sich, Einklang mit der Natur, Arbeit und Treue im Kleinen, Ehrfurcht, Toleranz und Liebe, Selbstbescheidung und Ent-sagung — in summa: das „einfache Leben“, wie es der Titelroman, „Die Jeromin-Kinder“ und auch die „Märchen“ verkünden. Aus ihm erwächst dann wohl die Überwindung des Leides in einem nicht nur reinen, sondern sogar frohen Herzen.

Die Erkenntnis des Wachstums- und Wirkensgesetzes in der Natur und in sich ist nicht eine Angelegenheit des Intellekts, sondern mehr noch der Ahnung und des Fühlens. „Das Wissen ist ein geringer Besitz.“ Und das Ahnen kommt aus tieferen Quellen, des Blutes und letzter magischer Verbundenheit. Im Einklang mit dem Leben der Natur, im Aufmerken und Erforschen ihres inneren Lebenswillens gelangt der Mensch zur Erkenntnis und Anerken-

nung ihrer Gesetze, die auch seine eigenen sind, lernt er, wahr und gehorsam zu sein, gehorsam der Erde, die ihn trägt, gehorsam der inneren Lebensstimme — beides ist letzten Endes das Gleiche. „Gefährlich scheint mir nur zu sein, was sich als fremd in mein Leben drängt, es zum Ausbiegen oder zum Aufstauen zwingt und mich für eine Weile daran hindert, so zu wachsen oder zu welken, wie das innere Gesetz es mir befiehlt,“ und „nichts ist verloren, solange wir wahrhaftig aus den Dingen hervorgehen,“ heißt es darum. Dieses Aufmerken und Folgen der Natur oder seiner Selbst gibt auch die innere Freiheit den Illusionsformen und Zweckbindungen der menschlichen Zivilisation gegenüber in einer klaren Scheidung dessen, was als das Wirkliche gegenüber dem Geträumten erkannt wird: das „Bleibende der Erde“ und der „tiefe Atem eines Daseins, . . . das abrollte wie eine Sternbahn, groß, weil es ein Gesetz erfüllte, und gut, weil es notwendig war“, die Segnung des persönlichen Lebens durch Arbeit, welche Wesenserfüllung und sittliche Verpflichtung zugleich ist, und die Tapferkeit der Bejahung dieses Lebens aus Gehorsam und Erfüllung heraus.

Es folgt aus ihm auch die Erkenntnis der eigenen ständigen Verflechtung in Leid und Schicksal des Mitmenschen und aller Kreatur, der Verantwortlichkeit und eigenen Verschuldung an allem, was geschieht, und daraus die Forderung der Toleranz und der Ehrfurcht und der behutsamen Hände. Und es folgt vor allem daraus die große Forderung der Liebe als der einzigen Macht, die dem Gnadenlosen der Welt aus der Kraft des Menschen heraus gegenübergesetzt werden kann:

„Lieben und sich nicht fürchten, ist das, was übrig bleibt. . . Auch wir glauben, so rein und glühend wie die anderen,

aber nicht, daß eine jenseitige Welt schmerzloser sei als diese, sondern daß auf dieser unter allen Schmerzen die Liebe immer tiefer werde, das einzige, das wir dem Gesetz entgegensetzen haben. Wir werden es nie bezwingen, sonst wäre es nicht mehr unsere Welt. Wir werden es auch nicht beschämen, denn es hat keine Scham. Wir werden es erfüllen, aber in der Erfüllung werden wir etwas aufrichten, was es garnicht kennt, was unsere Schöpfung allein ist und was wie ein fremder Glanz alle Dinge überstrahlen wird, auch sein steinernes Gesicht: unsere Liebe.“

III.

Die künstlerische Gestalt des Dichters

Auch in der sprachlichen, dichterischen Form des Wiehert-schen Werkes lassen sich die gleichen Entwicklungsstadien unterscheiden, die das innere Weltbild des Dichters bestimmen. Einer ersten Stufe des tastenden Beginns, der Frühzeit seiner Gestaltung, folgt nach dem Weltkrieg eine zweite des „Sturmes und Dranges“. Ihre Dynamik mildert und entwickelt sich dann, nach etwa einem Jahrzehnt, unter dem Erlebnis einer „zweiten Geburt“ und in dem Aspekt eines hier neu erworbenen „panischen“ Lebensgefühles, das zu der Reife auch der eigentlichen Wiehert-schen Sprachkunst führt.

Die Erzählweise, der Stil des ersten Buches „Die Flucht“ ist wenig einprägsam, matt, ohne besondere Eigentümlichkeit, meist aus kurzen, bildlosen Sätzen bestehend, die nüchtern, fast sachlich schildern. Es wirkt die Patenschaft Bangs, Jacobsens, der Russen, der Naturalisten. Das zweite Werk „Die blauen Schwingen“ bringt schon eine stärkere Differenzierung des Stils, der Sprechweise der einzelnen Personen, der sprachlichen Gestaltung der einzelnen Abschnitte und Stimmungseinheiten. Bilder tauchen auf, die ganze Melodie ist gelöster, fließender. Der Dichter arbeitet bewußt mit Kontrastwirkungen, Steigerungen. Seine Sprache variiert gleichsam schwermütig und leis klagend

die Melodie des Sehnsuchtsliedes, das Titel- und Leitmotiv der Dichtung ist.

Aber erst die Nachkriegsdichtungen „Der Wald“, „Der Totenwolf“ und „Der Knecht Gottes Andreas Nyland“ bringen die eigentlich Wiechertsche Note auch auf der Seite der Gestaltung. In dem Augenblick, in welchem der Dichter, nach dem Feuersturm des Weltkrieges und angesichts einer total zerrütteten Nachkriegswelt zu dem eigentlichen Thema seines Werkes, der Verkündung einer naturnahen und naturgegründeten Lebensentfaltung vorgedrungen ist, in einer Aufwühlung und grenzenlosen Durchschütterung seines Selbst, gelangt er auch zu dem eigenen Ton dieser Verkündung. Das inhaltliche Erlebnis seines neuen Werkes bedingt zugleich seine eigene Geburt als selbständiger Dichter.

Keine Anlehnung an Vorbilder mehr, keine Sachlichkeit oder farblose Blässe des Spieles — es ist seine Sturm- und Drangperiode; der naturalistischen Nüchternheit der ersten Werke folgt jetzt ein ausgesprochen expressionistischer Gestaltungswille voller Leidenschaft und Pathos. Bewegung, Beseelung, Bildhaftigkeit sind die drei charakterisierenden Kennzeichen dieser Sprache. Ein ganz neuer Atem durchweht sein Werk — weil es ein ganz anderer Mensch ist, der schöpferisch dahinter steht.

Alle Bilder sind erfüllt von ungeheurer motorischer Kraft, alles ist Aufzucken, Drängen, Rausch, Bewegung. Man braucht nur die erste Seite des ersten neuen Buches jetzt aufzuschlagen, um das zu erkennen. Da jagen schwere, dunkle Wolkenmassen mit zerrissenen Bändern über den Himmel, schleppen feuchte Gewänder hinter sich her und greifen mit gierigen, langgerekten Händen nach vorn, sie rafften einen Fetzen, der ihnen unter den Fingern zerrinnt,

oder tasten haltlos ins Leere. Das Mondlicht fällt hastig und gedämpft hernieder auf die dampfende Scholle. Aus der Nacht heraus springt der unruhige, zuckende Schatten des Wanderers, und diesen reißt das Bild des rastlosen Schattens eiliger vorwärts. Über die feuchten Strohdächer läuft es wie von ausbrechender Glut und verlöscht, hinter den kleinen Fenstern zucken Lichter auf, wie hinter Vorhängen, verstohlen geöffnet und hastig zugezogen, irren über die Wände und versinken wie über böser, heimlicher Tat, während der Wind wehklagend aufschreit und in jammervollen Tönen von Haus zu Haus läuft, an Türen und Fenstern rüttelnd, als schreie jemand hilfesuchend an den dunklen Hütten vorbei, weiter und weiter, bis die Wolken sich über den Mond stürzen und nur ein dunkles, böses Flüstern sich in der Ferne verliert.

Diese innere Gejagtheit und Atemlosigkeit ist im Grunde der Tenor des ganzen Buches, und selbst die Stellen feierlicher Ruhe sind noch von ihr durchglüht, zeigen noch die Bewegung eines stillen Brennens von Opferflammen, die zum Opferfeste rufen. Die goldenen Girlanden des Herbstes schwingen sich von Pfeiler zu Pfeiler im hohen Waldessaal, Schleier wallen hernieder, Laubfahnen steigen auf, Birke reiht sich an Birke, und der Heroldsruf der Kraniche schwingt sich, im Widerhall zurückgeworfen, hoch über das Wipfelmeer.

Naturgemäß lebt diese neue Dynamik des Stiles vor allem in der drängenden Fülle der Tätigkeitswörter, während der ganze Satzbau jetzt langgezogener, umfänglicher wird, gleichsam weiterquellend und wuchernd. Neben diesen Verben treten zugleich die Eigenschaftswörter und Mittelwörter stärker hervor, und sie führen zu einer eigenartigen *Beseelung* aller Dinge, die nicht auf einer ein-

fachen Übertragung menschlicher Affekte beruht, sondern aus dem Gefühl einer dämonischen Besessenheit alles Seins stammt. Frech und aufdringlich wirft der Nachtschatten die Üppigkeit seines Duftes in die dumpfe Dämmerung, jede Blume sieht fremd und böse aus, als sei sie vergiftet. Klagend bricht vom Horst der Schrei des Fischadlers in das Schweigen, und unten gleitet träge und tückisch die Kreuzotter zur Seite. Fromm ist das Schweigen des Waldes, oder auch müde, oder abweisend, kalt lächelnd und so weiter.

Am berauschendsten aber wirkt mit dieser Bewegung und dämonischen Erfülltheit die Bildhaftigkeit der Sprache zusammen. Da haben wir breit, über ganze Seiten hinweg, in allen Einzelzügen ausgeführte Bilder, wie das des Sturmes im leeren Haus, des herbstlichen Opferfestes, der Gewitterschlacht, der letzten Zerstörung. Wie einprägsam und schön ist etwa das Bild der nächtlichen Schöpfung:

„Langsam, ganz langsam drehte sich das Silberrad der Nacht über die Erde. Speiche auf Speiche, aus flimmernden Sternen, stieg über dem Walde auf, staublos, funkelnd wie aus glänzendem Meere, und Speiche auf Speiche versank hinter dem Walde, lautlos verlöschend in schweigender Flut. Ehern- und unerbittlich drehte sich die Nabe des Rades tief im Grunde der Erde. Durch Länder und Meere glitten die schimmernden Speichen, durch Wälder und Felder, durch Blüte und Frucht. Tief aus dem Grunde der Erde aber, vom Gleiten der ehernen Nabe, die die silbernen Speichen hoch und gewaltig durch das Weltall kreisen ließ, zitterte es herauf, daß die Wasser erbebten, daß die Wipfel schauerten, daß das Mondlicht zerfloß und zerstäubte, das uralte Lied der Ewigkeiten, das zwischen zwei Tönen auf und niederfloß, steigend und fallend, der Sonne

gleich, dem Meere und dem Waldesrauschen: „Anfang und Ende, Samen und Ernte, Aufgang und Niedergang, Leben und Tod.“

Oft aber drängen und jagen sich auch die Bilder, wechselnd bis in die einzelnen Satzgefüge hinein, oder ineinander übergehend. Bisweilen sind sie mit allen Sinnen, des Auges, des Ohres, der Nase, der tastenden Empfindung aufgenommen und wirken so mit intensivster Dynamik, wenn auch meist der optische Eindruck vorherrscht und der Dichter in ihnen vor allem als dem visuellen Typ zugehörig sich erweist. Sehr oft verkürzen sie sich auch zur Form der Metapher, ein Ausfluß des leidenschaftlichen Beseelens und Verdichtens aller Dinge.

Vergleicht man die Sprachkunst Wiecherts in dieser zweiten Periode seines Dichtens mit den vorangegangenen Werken, so gilt auch von ihr wie von ihrem inneren Gehalt: es ist ein ganz Neues, was hier aus dem Dichter jetzt herausbricht, ein völlig Verwandertes, von neuen, wesenhaften Kräften Gezeugtes und Genährtes. Er fühlt es selbst und spricht es aus: „Ich schlage manchmal mein Leben von früher auf: es ist ein fremdes Buch. Ein anderer hat es geschrieben. Der Stil ist anders, die Augen, das Herz . . . wie wenn der Wind im Espenwald wühlt, und der ganze Wald ist silbergrau von der Unterseite der Blätter . . .“

„Der Wald“ ist gleichsam das Paradigma dieses neuen expressionistischen, motorischen, beseelten und bildhaften Stiles, sein lyrischer, man möchte fast sagen hymnisch-ekstatischer Charakter prädestiniert den Roman geradezu dafür. Die beiden folgenden Werke zeigen eine straffere Führung des äußeren Geschehens, erzählen mehr, schildern weniger, aber ihre Erzählweise atmet noch den gleichen expressionistischen Geist des Stürmens und

Drängens, der triebhaften Beseelung, der überquellenden Bildhaftigkeit.

„Der Knecht Gottes Andreas Nyland“ fügt den drei aufgezeigten stilistischen Momenten noch ein viertes hinzu, welches der Dichter jetzt bewußt in seine Gestaltung einbaut: die innere Symbolik oder hintergründige Bezogenheit von Wendungen, Bildern, Motiven und Gestalten. Auf seiner letzten entscheidenden Wanderung vor Niederlegung seines Pfarramtes schaut Nyland auf die Pflüger im Ackerfeld: „Ein leiser Nebel verhüllte die Ferne, und die ersten Pflüger wendeten die geerntete Scholle zum Licht. Langsam und ruhevoll schritten sie über die braune Fläche, stießen lautlos gegen die dünne Wand des Nebels, die Tore der Ferne eröffnend, und verschwanden hinter ihr, als dehnten die Felder sich bis an den Rand der Ewigkeit und als liefen sie bis an Gottes Füße, der das Saatkorn mischte in seinem Kleid.“

Ganz offenbar zielt der Dichter hier nach der Gestaltung einer wesenhafteren Welt, die hinter dem Sichtbaren des äußeren Bildes sich auftut, nach einer Art vierter Dimension. Es ist der gleiche Drang nach erhöhender und vertiefender Gestaltung, der hinter der Symbolik vieler motivischer Züge, all den sinnbildlichen Gesten, Empfindungen, Handlungen dieses Romanes steht und dem besonders das Kunstmittel der Visionen und Träume dient, das ja durch den religiösen Vorwurf des Werkes an sich schon nahegelegt ist.

Nicht immer gelingt dem Dichter schon in diesem Roman die beabsichtigte mythische Erhöhung oder Verklammerung des Geschehens, noch oft haben die Sinnbilder etwas Künstliches, Gezwungenes, sind noch „Allegorien“ und keine „Verdichtungen“ — aber das angeführte geglückte

Beispiel mag doch zeigen, in welche Richtung des Dichters Sprachkunst dann gehen wird: in die ahnende Aufhellung eines Größeren hinter den Dingen, die immer reinere und stärkere Gestaltung des metaphysischen Hintergrundes und kosmischen Zusammenhanges der Welt. In ihr steckt dann mit das Wesentlichste, was der Dichter uns überhaupt zu bieten hat, und von Werk zu Werk wächst diese innere Hintergründigkeit seines Stiles.

Es gehört diese Entwicklung dann zu dem Ergebnis seiner großen persönlichen Wandlung in den Jahren 1928/29, seiner zweiten Geburt aus dem Geiste eines neuen panischen Lebensgefühles. Thematisches Zeugnis dieser weltanschaulichen Wandlung und Klärung sind die zwei Novellenbände „Der silberne Wagen“ und „Die Flöte des Pan“, die beide Geschichten vom „erschütterten Leben“ zusammenstellen, und die zwei fertig gestalteten Bände einer großen Passionstrilogie, „Die kleine Passion“ und „Jedermann“, die den neuen naturhaften Menschentyp gleichsam in einem Urmuster darstellen sollen. Sie zeigen aber auch in ihrer ganzen dichterischen Gestaltung, in Stil und Komposition die gleiche tiefgreifende Entwicklung des Dichters — besonders die beiden letzten Bände können hier, wie vorher „Der Wald“, als Paradigma dienen.

Der Sturm und Drang der vorhergegangenen Periode ist gewichen. Es ist keine Gejagtheit und Getriebenheit mehr, keine Besessenheit und keine Gewaltsamkeit des Handelns. Es gibt nur noch ein Folgen, Geschehen, Öffnen, Vollenden. Auch das ist noch Bewegung — und diese gehört eben zu des Dichters Weltauffassung und -ergreifung — aber sie ist gleichsam vegetativer geworden. Fließen, wachsen, sinken zum Beispiel sind jetzt die tragenden Tunwörter des Geschehens und in den Bildern.

Man vergleiche etwa folgende Landschaftsschilderung in der „Kleinen Passion“ in bezug auf ihre innere Motorik mit den vorangegangenen Stilproben des „Waldes“, um sofort die starke Bändigung und Beruhigung zu empfinden: „Der See liegt im Arm der Wälder und blickt mit dem anderen Ufer weit in das Land hinein, Roggen weht über die Hügel, über Dörfern steht blauer Rauch, und ein Kirchturm hebt sich als Weiser in die weite Welt. Dort baut das Tor des Lebens sich auf. Unendlichkeit der Wälder flieht zurück, Stimme Welaruns erstirbt. Man weiß nicht, was hinter jenen Feldern sich verhüllt.“

Charakterisierte sich des Dichters Satzfügung in seiner Sturm- und Drangzeit als ein förmliches Getriebenwerden, ein Hetzen nach immer neuem Ausdruck und Gestalten eines letztthin Unsagbaren, so erscheint auch das jetzt gemildert zu einer Art inneren Weiterquellens. Die Vorstellungen und Bilder jagen sich nicht mehr, sie lösen sich jetzt auseinander und folgen sich wie Perlen einer Kette, wandeln sich zu immer neuen Wendungen, Umschreibungen, Seitenblicken, Kontrasten — nicht aus der Qual des Ungenügens, sondern aus der Freiheit eines schöpferischen Spieles und der Beglückung der Erfüllung. „Es“ spielt und singt aus ihm. Wie bei den Psalmen könnte man hier fast von einem Parallelismus membrorum sprechen: „Er wollte sich erfüllen / wie ein entleertes Gefäß. / Mit Frieden und dem Wissen um Verheißung, / mit dem Anblick des Unwandelbaren. / Er erfüllte sich / ohne Klage und Jubel, / ohne sein Zutun, / wie die Bäume um ihn sich erfüllten. / Er zählte die Tage und Nächte nicht. / Er richtete sich auf / wie in einem warmen Regen. . .“ und so weiter. Fast jede Seite könnte hierfür als Beispiel dienen.

Das Wirken nach Außen tritt mehr und mehr zurück, der

Schwerpunkt der Handlung verlegt sich fast ganz ins Innere. Dementsprechend ist auch die Weltanschauung: Der Außenraum wird Gleichnis des Innen. Die Dinge verlieren ihr Eigensein. Sie leben erst aus der Seele des Helden, aus Ginas oder Johannes Seele.

Er trifft im Außen nur auf das, was seinem Inneren gemäß ist. Alles ist ganz auf ihn bezogen; wo diese Bezogenheit aufhört, tritt es ins Dunkel, ins Nichts zurück. Wald, Haus, Dorf, Stadt, Schule, die andern Menschen, sie sind nur da, als seine „Gesichte“. Von ihm aus erhalten sie erst ihre Farbe: als Bedrängung, Gefahr, Beruhigung, Stille. Es ist nichts sinnlich, es ist seelenhaft. Es glüht auf, es erscheint durchleuchtet.

Aber diese Subjektivierung geschieht doch nicht im individualistischen, singulären Sinne. Johannes Gestalt ist vom Dichter gewissermaßen ja als „Idee“, als platonisches Muster angelegt worden. Seine Musterhaftigkeit erweist sich demgemäß als Lebensenthüllung.

Die Dinglichkeiten werden des Zufälligen entkleidet, so daß nur das Wesentliche übrig bleibt. Es erfolgt eine Art Abstraktion aus Johannes reinem, elementarem Sein heraus, das aus dem Wesentlichen lebt und nur in ihm. „Er benennt nicht das Einmalige, sondern das Ewige,“ heißt es so einmal ausdrücklich von seiner Art der Weltgestaltung.

Und doch, ja gerade deshalb verflüchtigen sich die Dinge wiederum nicht ins Geistige und Abstrakte. Sie werden nicht abgezogene Schemen, sondern treten als Bilder ans Licht. Sie sind ganz konkret. Abstrakta sind dem kreatürlichen Blick entrückt, sind zivilisatorische Unwesenheiten. Worte wie Magistrat, Behörde, Stadtwohl, Bürgerschaft, erfüllen Johannes mit leisem Grauen. Sie sind in seiner

bildhaften Anschauung „Mollusken, die im Keller des ‚Rathauses‘ verborgen liegen mußten und ihre unsichtbaren Fangarme durch enge Höfe und Gärten auf die Straßen streckten, wo man ahnungslos in ihr Verderben lief.“

Im ganz konkreten Bild offenbart sich das Ding der Welt. So ist es immer Sinn-bild. Es ist nichts „eigentlich“ da, wie man wohl sagt, aber doch ist alles Anschauung. Die aber ist Deutung. Damit vollzieht sich zugleich eine eigentümliche Verwandlung der Welt. An die Stelle der sinnlichen Erscheinung der Dinge treten, sie völlig absorbierend, ihre deutenden Symbole, die aber wiederum ganz plastisch sind. Die „Kleine Passion“ übersteigert beinahe dieses Verfahren. Ihre Bilderfülle hat eine ganz andere Funktion als die des „Waldes“. Sie trägt nicht mehr hymnischen, ekstatischen Charakter, sie wirkt nur als Deutung, als Rückführung der Zufälligkeiten in die Verwandlung einer Wesensschau.

Beispiele mögen auch das wieder ganz deutlich machen. Da ist die Frau des Hauptlehrers Knurrhahn. Als das einzige Real-Sinnliche ihrer Erscheinung erfahren wir, daß sie stets Pantoffeln trägt — weil eben das in die Reihe ihrer wesens-erhellenden Symbole gehört. Dann aber heißt es weiter: „Sie ähnelte einer der Lederpuppen, die mit Sägemehl gefüllt sind und durch eine geheimnisvolle Öffnung langsam aber unaufhörlich ihre Lebenskraft verströmen.“ Sie erscheint „versengt“, und ihr Gesicht erinnert an das fremd-artige Gesicht eines „Tiefseefisches, der für kurze Zeit aufgestiegen war, aus dem Hintergrund eines Aquariums und vor der beleuchteten Wand verharrte, bevor er wieder zurücksank in die Abgründe der Nacht und des Schweigens.“ Etwas später wird gesagt, sie werde „nur von ihren Kleidern mühsam zusammengehalten und müsse beim ersten

Schritt zu einem Häufchen zerfallen“, und schließlich, daß sie ein „Makigesicht“ habe. Johannes erschrickt, daß sie sprechen kann, und späht vorsichtig nach der „Kette, die irgendwo aus den Dielen herauskommen mußte“.

Keines dieser Bilder stammt aus der sinnlichen Wirklichkeit der Person, ihre eigentliche Wirkung beruht vielmehr gerade auf der realen Spannung der Ferne zwischen Bild und ihr — aber wie wird sie deutlich und anschaulich in dem Enthüllenden solchen Gleichnisses!

Oder da ist der befreundete Förster mit seiner Frau: Er ist der „Schwarzbart“ — wieder das Einzige seiner wirklichen Erscheinung — ist polterig und knurrig, aber seine Stirn ist „wie eine Kinderstirn unter einem Helm“. Sogleich meint Johannes, er könne einen Kindersäbel tragen. Diese Weiterführung erst ist entscheidend für den eigentümlich verdeutlichenden Charakter des Bildes, denn erst mit dieser grotesken Vorstellung des Kindersäbels wird sein Wesen deutlich, wie umgekehrt das des Oberlehrers Weißhaupt durch den imaginären Offizierssäbel, der ihn klirrend begleitet. „Wie du lachen kannst!“ sagt Johannes, „du lachst wie ein ganzes Haus . . . und ich bin nur wie ein Nagel in den Dielen.“ Die Frau des Försters ist „rund und sehr weiß“, und Johannes glaubt nun, „daß auch ihre Worte und Gedanken rund und weiß seien, wie kleine Klöße, die sich in ihrem Inneren unaufhörlich zubereiten . . . und da er immer nach Bildern sucht, die besser sind als die trockenen Buchstaben, aus denen die Worte bestehen, sagt er zu sich, daß er sie liebe wie einen Ofen“.

Fast nichts an äußeren Zügen bringt Wiechert bei der Schilderung der Lehrer des Gymnasiums, aber wir sehen sie dennoch plastisch und, wichtiger noch, wesenhaft vor uns in der Einteilung nach Phanerogamen und Kryptogamen

(eines der scheinbaren Stilparadoxa Wiecherts: Abstrakta, die dennoch ganz konkret gesehen sind!), nach Schwanzlurchen und Rochen, und die gleiche Kunst verdeutlicht uns das Wesensgefüge der Lazarettgewaltigen im „Jedermann“ mit dem Oberstabsarzt an der Spitze, dessen majestätischen Schweif mit nervös zuckender Quaste vier Sanitäter auf einem kleinen Wäglein mit blaßgrünem Samtkissen hinter ihm herfahren.

Alles, auch das seelische, ungreifbare Geschehen wird zu solchem Bild erhoben und in ihm gestaltet. Als Johannes zum Beispiel das Verbrechen des Bruders angezeigt hat und man den Namen Zerrgiebel als Täter entdeckt, heißt es nicht: er erschrak oder er erblaßte — unvermittelt setzt das Bild ein: „Eine Kugel, die schwebend gelegen hatte, in ihrer eigenen Schwere unbeweglich ruhend, begann zu erzittern, sich zu neigen, zu rollen, und der Donner ihres Laufes zielte nach dem Kindergesicht, das weiß, mit den tiefen Falten um den blassen Mund, ihr wehrlos entgegensah. ‚Komisch‘, sagte die Spinne, ‚wie?‘“

Bezeichnend für ihren wesensaufhellenden Charakter ist es, wie diese Bilder und Vergleiche oft, in dem letzten Beispiel gleich zweimal, zur Metapher sich verkürzen: in dem bloßen Wegfall des „Wie“ schon schrumpft die Spanne zwischen Vergleich und Gegenstand oder Geschehen zur Einheit wirklicher Bedeutung zusammen. Der Amtsrichter ist eben nicht „wie“ eine Spinne, sondern „die“ Spinne und so weiter. Wichtig ist auch, daß diese Vergleiche und Metaphern oft in der Art eines Leitmotivs gebraucht werden. Sie sind so wesenhaft mit ihrem Träger verknüpft, daß sie immer wieder mit seinem Erscheinen auftreten. Bonekamp ist so immer der mit dem vertauschten Hut — obwohl er in Wirklichkeit barhaupt zu gehen pflegt! —

Frau Knurrhahn ist die Makifrau, Oberlehrer Weißhaupt der mit dem Säbel. Im gleichen Sinne werden auch die wenigen realen Züge leitmotivisch gebraucht, die der Dichter als wesensaufhellend herausstellt: Albert Zerrgiebels Knacken mit den Fingern, Theodors Hand in der Tasche, Großvater Zerrgiebels Wort „Früchtchen“, Ginas feine, ringlose Hände, Luthers weiter Mantel, Frau Pinnows Pfeife und so weiter. Diese Wiechertsche Kunst des Leitmotivs ist eine ausgesprochen innerliche, sie ist nicht äußere Visitenkarte, die immer wieder abgegeben wird, sondern ständiger Hinweis auf die Beschränkung im „Ewigen“.

Bisweilen erscheinen die Gestalten nur durch solches Leitmotiv. Sie bleiben als Ganzes im Dunkel, während gleichsam das Licht eines Scheinwerfers grell ihre Hände, oder was sonst als Charakteristikum gebraucht wird, umspielt. Man könnte da von einer Art symbolischer pars-pro-toto-Kunst sprechen. Immer aber wieder schützt die Konkretheit der Gebärde oder des gleichnishaften Bildes vor Verblässung und schemenhafter Abstraktion.

Man könnte auch meinen, daß solche Verwandlung der Welt, die Seltsamkeit solcher Bilder leicht eine etwas groteske Gesamtwirkung zeitigen, ja wohl gar auf ihre Auflösung ins Spukhafte, etwa im Kubinschen Sinne hinauslaufen könnte. Das aber ist gerade nicht der Fall. Davor bewahrt wird sie durch das Aufsteigen der Bilder aus dem Grunde des natürlichen Lebensgefühles. Gewiß, die Dinge verlieren ihr Eigensein, aber nur im realen Äußeren, sinnhaft, mit ihrer inneren Bedeutung, schließen sie sich zusammen zu einem Weltbild, das in dem Zurückführen auf ihren Schöpfungsgrund besteht.

Am stärksten wirkt diese Bildkunst des Dichters, wo sie auf die Sinndeutung von Ganzheiten zielt. Besonders gut zeigt das der „Jedermann“, dessen Thema ja nicht die singulären Erlebnisse Wiecherts oder Johannes', Klaus', Percys und Oberübers sind, sondern das überzeitliche, überpersönliche Bild des Krieges an sich. Aus der Kraft ihrer Bilder wächst hier die Schilderung zu einer Eindringlichkeit, welche die meisten Kriegsbücher weit hinter sich läßt. Da heißt es: „Zwischen den Schüssen steht jedesmal ein Schweigen auf, und man glaubt die Flügel des Friedens zu hören, die sich aus den Sternen niedersenken und wieder erschreckt sich aufwärtsheben.“ Und als das Feuer endlich ganz schweigt, „ist der ganze Raum von Trauer erfüllt, wie eine Kirche von Gott erfüllt ist, wenn die Orgel verstummt“. Bewußt weiten sich solche Bilder dann in den großen Kriegssymbolen („Das ist der Krieg...“ usw.), die in immer erneuten Ansätzen zur endgültigen Aussage einer umfassenden Wesensschau vorzudringen versuchen.

Andererseits ist es aber auch wieder so, daß es des seltsamen und fernen Bildes oder Vergleiches mitunter gar nicht bedarf, um das Tor in solche unmittelbare Schau aufzustoßen. Bisweilen liegt das Bildnishaft-Enthüllende nur in einer einfachen Weiterführung eines äußeren Geschehens in geistige Bezirke, in einem erläuternden Folgesatz, der Beifügung, der Wahl eines einzigen Wortes, in seinem Klang, seinem Ton, der über die Erscheinung hinaus auf das Sinnhafte zielt. Was wir am Pflügerbeispiel des „Andreas Nyland“ als mythische Erhöhung und Verklammerung aufwiesen, das wird so mehr und mehr zum Charakteristikum in des Dichters Gestaltungskunst. Immer stärker geht diese dann auf solche Verein-

fachung und zugleich Verinnerlichung aus. Was in der „Kleinen Passion“ zur Manier zu werden drohte, wird in den folgenden Werken bald überwunden. Fast jede Seite vermag dann dafür Beispiele zu bieten.

„Der Duft der gemähten Wiesen teilte sich gleich einer Wand bei jedem Schritt und schloß sich hinter ihr, so daß das Kommende sich öffnete und das Gewesene hinter Mauern versank“, so heißt es schon von Ginas leidvollem ersten Gang nach dem Karstenhofe. Oder wir hören den zögernd sich entfernenden Schritt eines Unbekannten auf der Gasse, den Gina in der ersten Zeit ihrer Ehe des Morgens vernimmt, und der wie Gottes Schritt ist, der sich von ihr löst. Es ist, als wenn die Worte hier das Gewicht von Gebärden trügen, und gerade in diesem scheinbar Einfachsten zeigt sich am stärksten die symbolhaft geballte Kunst des Dichters.

Wir finden dann geradezu eine Magie des Raumes, in der das Sichtbare sich verwandelt, ohne seine Gestalt einzubüßen oder auch nur wie etwa bei den Romantikern zu verschwimmen. Gleich der nächste große Roman, „Die Magd des Jürgen Dorskocil“, bringt besonders schöne Beispiele dafür: wie in der Sterbeszene zu Anfang die Luft gleichsam anders wird, ein Falter in das Licht stürzt und es wieder ruhig und unbewegt brennt. Wie die schwarze Nacht vor Dorskocils Nachen sich lautlos teilt und er, ohne zu sehen, das Ufer spürt. Wie sein Spiegelbild ihm aus dem Wasser entgegensteigt und von der Bewegung der Kahnkette zerbrochen wieder zurücksinkt und so weiter. Gerade an solchen Stellen zeigt es sich, wie die Sprachkunst des Dichters über das rein Begriffliche der Aussage hinausreicht und in eine Tiefe lotet, die vom Rationalen nicht mehr erfaßt werden kann.

Es ist naturgemäß unmöglich, im Rahmen weniger Seiten die Sprachgestalt eines sich mehr und mehr vollendenden Wortkünstlers wie Ernst Wiechert völlig zu umschreiben und darzustellen. Eine vollständige Analyse der dichterischen Form Wiecherts könnte wohl das Thema einer ganzen Reihe von Dissertationen werden — hier soll es nur darum gehen, ihre besonders prägnanten Merkmale herauszuheben und auf sie aufmerksam zu machen, zu einer vertiefteren Erfassung seiner Dichtungen.

Besonders eindrucksvoll kann das allmähliche Werden dieser Sprach- und Gestaltungskunst an einzelnen Motivketten beobachtet werden, die sich, langsam ausreifend und sich vollendend, durch das Gesamtwerk des Dichters ziehen. Immer wieder kommt er auf sie zurück, weil er sie als besondere Symbole seines eigenen Erlebens und Dichtens empfindet, die es ihn immer neu auszuformen und zu verwenden reizt.

Da ist etwa das Motiv der weinenden Eule, das wir schon in den „Blauen Schwingen“ finden. Dort wird es von Onkel Felix erzählt, unmittelbar bevor Harro erste Erfüllung seines suchenden Blutes findet: ein zufälliges, persönliches Erlebnis, das die stimmungsmäßige Einleitung zum Thema ewiger Klage nach Erlösung, des immerwährenden Suchens und Enttäuschtwerdens bildet. In dem Ostpreußenaufsatz „Östliche Landschaft“ nimmt der Dichter es zum zweiten Male auf: da ist es Ausdruck und Sinnbild der Schwermut dieses Landes, ein Seufzen ihrer einsamen, gebundenen Seele, und die Selbstsicherheit der Haltung des Abendlandes zerbricht vor ihm. Seine endgültige Gestaltung aber findet es schließlich in der „Majorin“, wo es, nun erst, die Funktion eines wirklichen „Motives“ erhält, Teil der Handlung wird, Glied der inneren

Heilung und Entsühnung, die das eine große Thema dieses Buches ist. Es sind drei wirkliche Stufen, die wir hier verfolgen können, nicht nur des immer weiteren äußeren Ausgestaltens an beobachteten Einzelzügen und so weiter, sondern vor allem der inneren seelischen Vertiefung und des gestalterischen Einbaues in das Gesamt der Dichtung.

Oder nehmen wir etwa das Bild des Eisganges, wie wir es in der „Flucht“, dann im „Wald“ und später im „Jürgen Duskocil“ finden. In dem Erstlingswerk ist er nur die Festlegung eines zeitlichen Ablaufes, malerisch gesprochen: ein aufgesetztes Licht, das aber für die innere Handlung unwesentlich ist: „Der Schnee schmolz, die Luft wurde warm und machte müde. Auf dem See donnerte es, lange Spalten liefen knallend und dröhnend auf der schmutzigen Fläche zwischen die Wälder hinein. In Wasser und Erde wurden die Geister der Tiefe lebendig.“

Im „Wald“ setzt schon eine sehr viel eingehendere und bewegtere, beseelte Gestaltung ein, vor allem aber wird das Naturereignis nun als stimmungsmäßige Vorahnung und Symbol des nahenden Unterganges in die innere Handlung eingebaut: „Er trat auf den See hinaus. Das Ufereis war schon brüchig und knirschte müde und gefährlich. Der Schnee schmolz und leuchtete in großen, schmutzigen Flecken auf der grauen Fläche. Ein warmer Atem stieg aus den schwarzen Spalten, und leise dröhnend lief es, jagend und mühsam gebändigt, über die dunkle Tiefe . . . ‚So werden sie kommen,‘ dachte er finster. ‚Über das Eis oder über das blaue Wasser, um den Gott des Waldes zu ermorden oder seinen Priester . . .‘ Scharf blickte er in die Ferne, und finster lag der Wald auf der Erde, wie ein regungsloses, schlafendes Tier, und warm und leise ging sein Atem durch die Nacht.“

Dann aber vergleiche man mit diesen beiden Stellen die Schilderung des Eisganges im „Jürgen Doskocil“: welcher Reichtum an beobachteten Einzelzügen, vom Krähentanz und ersten Stoß des Tauwindes an über das Frostkrachen der Bäume, das Tropfen und Abfallen des Schnees, die leise Unruhe der Erde, das Aufreißen der Eisspalten, das Aufsteigen der Blasen in ihnen, das leise erste Singen des unmerklich sich hebenden Eises und so weiter bis hin zu der Täuschung der Augen über dem jagenden Strom, der seltsamen Klarheit der Aussicht über die Fläche und dem modrigen Geruch in den Stuben nach dem Abziehen des Wassers!

Wichtiger aber: wie lebt diese Schilderung aus sich selbst! Die Naturbilder des „Waldes“ sind ja, genau betrachtet, gar keine Schilderungen der Natur und der Landschaft, sie sind seelische Projektionen, Ausdruck einer inneren Besehenheit, Gegenstand eines menschlichen Ringens und nur als solche da. Es ist alles in ihnen beseelt, aber von dem Gefühl des Ausgeschlossenen her, des Gejagten, Getriebenen. Man streiche den Menschen, und der größte, wesentlichste Teil der Naturschilderungen bricht in sich zusammen.

Jetzt ist das ganz anders. Die Landschaft, die Natur ist jetzt Sein, genau so wie Doskocil selber Sein ist. Sie steht neben und um den Helden, einfach, in sich ruhend und das Bild erfüllend. Sie ist auch nicht mehr Zierrat oder aufgesetztes Licht, Hintergrund oder Kulisse. Sie ist vielmehr, wie Wiechert es dann einmal in einer ungedruckten Rezension formuliert, „der Mantel, der dies alles umfängt, ja sie ist die Haut, die den Körper der Dichtung umschließt . . . aus derselben Schöpferhand geflossen, weder Requisit noch Staffage.“

Denn beide, Mensch und Natur = Landschaft, stehen doch zugleich in unlösbarer Einheit, nicht als Spiegelung des einen oder Belebung des anderen, sondern in unmittelbarer Wechselbeziehung und Verflochtenheit. Und das ist das dritte, das — neben dem Reichtum der beobachteten Einzelzüge und ihrem Eigenleben — nun hervorzuheben ist: ihr völliges Eingehen in das Gesamt der Dichtung. Man lese etwa nach, wie in Martes hoffender Seele die Entwicklung des werdenden Kindes in ihr mit dem Aufgang des Eises sich verbindet: „Nun lief ein feiner Sprung durch die Eishaut der jungen Augen . . . der Wind, der ans Dach stieß und den Atem bis in den Lehmherd warf . . . nun bröckelte eine feine, graue Scholle, zerfaserte an den Rändern, ließ das Blau der Augen wie erlöstes Wasser frei, die Hände hoben sich, um den kalten Schlaf fortzuwischen, und stießen leise an die warme Wand ihres Leibes . . . o du Segen Gottes, mit dem Tauwind gekommen über Blindheit und Frost . . .“ und so weiter.

Und dann, genau wie bei dem Motiv der weinenden Eule, wird das Ereignis des Eisganges nun zum „bewegenden“ Motiv der ganzen Handlung, wird durch ihn, die Überflutung des Hauses und die Fehlgeburt des Kindes, das ganze Geschehen unaufhaltsam seiner Katastrophe und Lösung zugleich zugeführt, wird es Mittelpunkt und Wende der ganzen Dichtung.

Mit solchem funktionalen Einbau des naturhaften Geschehens erreicht der Dichter jetzt den Höhepunkt seiner Gestaltungskunst, wird er der große Meister moderner Landschaftschilderung. Hier ist die Natur dann wirklich, wie er es fordert, „der Atem, den die Handelnden trinken, und ohne ihn gäbe es keine Handlung“. Er ist sich dieser Meisterschaft völlig bewußt, und gerade sie wird ihm

dann ein entscheidendes Kriterium der Dichtung, das Maß, an dem „man am leichtesten die Handschrift des Schöpfers erkennt“.

Man könnte weitere solcher Motive und Handlungen aufzählen und verfolgen, die wie ein Gradmesser steigender Gestaltungskunst das Werk des Dichters durchziehen: etwa das Bild des gefiederten Pfeiles als Ausdruck des seelischen Getroffenseins, das dann im „Weißen Büffel“ zum wirklichen Symbol der inneren Wandlung wird, oder die Verwendung von Zitaten, Bibelsprüchen (zum Beispiel 90. Psalm) oder literarischen Bildern (zum Beispiel „Das Männlein“ aus des Knaben Wunderhorn) in immer vertiefender Art, das Bild der Pflüger im Ackerfeld, das sich bis zu den „Jeromin-Kindern“ zieht, des Schachtes, des gemeinsamen Kornschneidens („Schnitter im Mond“ — „Majorin“), der Häßlichen („Andreas Nyland“ — „Die Häßliche“), des Muttermythos („Jedermann“ — „Der verlorene Sohn“), der seelischen Heilung des aus Krieg und Gefangenschaft heimkehrenden Soldaten („Die Majorin“ — „Die Jerominkinder“ II) und so weiter. — Sie zeigen immer wieder die gleiche Entwicklung zu stärkerer Differenzierung und größerem Reichtum an Einzelzügen, zur Vertiefung des inneren oder symbolischen Gehaltes und dem vollständigeren funktionalen Einbau in das Gesamt des Werkes.

Aber schreiten wir weiter von solcher Betrachtung der Einzelzüge der stilistischen Gestaltung und der Motive vor zu einer Betrachtung der Gesamtfügung der Dichtungen Wiecherts! Ihre äußere Tektonik charakterisiert sich in fast allen Fällen durch eine mehr oder weniger deutliche Zweiteilung mit vorangegangener Einleitung. Die größeren Romane zeigen innerhalb dieser beiden

Hälften vielfach noch eine weitere Auflockerung zu zwei oder drei Unterabschnitten — ohne daß diese Durchgliederung mit harter Zäsur erscheint oder schematisch wirkt. Die Exposition wird meist in einem scharf umrissenen und stimmungsmäßig akzentuierten Einleitungsbild gegeben, ebenso wird die Mitte der Dichtung oft durch eine besonders eindrucksvoll gestaltete Krisenszene oder eine deutliche Zäsur herausgehoben.

Auch die Novellen zeigen ähnlichen Aufbau: Eine Einleitung stellt zunächst, vielfach in verhüllender, spannungweckender Form, den Anlaß der Erzählung dar, ein erster Teil gibt die Exposition, etwa in der Darlegung der blutmäßigen Herkunft seines Helden sowie seiner fast immer direkten Charakteristik, um dann in einem zweiten Teile die Abwicklung der aus äußerem Anlaß und innerem Grunde sich aufhebenden Handlung zu bringen.

Doch ist mit solcher groben Darlegung des äußeren Baugesüges in Wiécherts Dichtung noch wenig gesagt. Wichtiger ist der Einblick in die inneren Gestaltungstendenzen solchen Aufbaues. Und auch hier treffen wir wieder auf eine bedeutsame Entwicklungsreihe. Sie führt von der äußeren zur inneren Spannung, vom Zufälligen zum Gesetzmäßigen, von der komplizierten zur einfachen Handlung, von harter Fügung zu behutsamer Zartheit. Es ist im Grunde derselbe Weg, den wir schon bei der Betrachtung der Einzelzüge seines Gestaltens fanden.

Es ist solche Entwicklung für den Dichter eine keineswegs selbstverständliche, sondern das Ergebnis einer gewollten und ganz bewußten Zucht. Die harte und vielfach antinomische Problematik seiner seelischen Anlage, der schroffe,

fast a priorische Dualismus seines Weltbildes hätten ihn wohl sogar in entgegengesetzte Richtung führen können. Er selbst ist sich dessen durchaus bewußt. Wenn er noch 1937 in seinem Goethe-Aufsatz „Vom Trost der Welt“ neben die Bibel, neben Stifter, Keller, Goethe, Carossa und Mechow die gesammelten Werke von Dickens und Balzac als die ihm wichtigsten Bücher nennt, so bezeichnet er damit genau die auch gestaltungsmäßige Zweipoligkeit seines dichterischen Wesens; aus früheren Zeugnissen könnte dazu etwa noch die „schwüle und wortreiche Verstiegenheit“ eines Rousseau, das Versenken in die Welt Dostojewskis oder Edgar Allen Poes genannt werden, über dessen dichterische und kritische Meinungen er einen literarhistorischen Essay schreibt.

Noch sein „Traumbuch“, das er ganz für sich in einem der letzten Kriegsjahre schreibt, zeigt, wie wesensnotwendig ihm das gestaltungsmäßige Ausleben nach der Seite des Dunklen, Hintergründigen und Dumpf-Verworrenen, des Rauschhaften und Abseitig-Schauerlichen ist. Zwei Seelen leben eben in seiner Brust und verlangen nach Ausdruck in Motiv, Stil und Komposition — aber in bewußter scharfer Selbstkritik bekämpft und verdrängt er gar bald die eine von ihnen als Gefährdung seines Wesens.

Die Werke seiner Sturm- und Drangzeit zeigen noch aufs stärkste die Merkmale einer Kunst der äußeren Dramatik, der rauschhaften Übersteigerung und des Abseitig-Schauerlichen. Ihren Gipfelpunkt bildet der an ihrer Überfülle geradezu krankende Roman „Andreas Nyland“. Man nehme hier nur etwa im Eingangskapitel den Traum des Helden, der ihn zu seinem Aufbruch als Knecht Gottes treibt, diese grausige, geradezu perverse und wahnsinnige

Phantasie des dunklen Hauses in der Einöde, in welchem er auf unendlichen Leitern aufsteigen muß bis zu dem furchtbaren Bilde seines Hundes, den die Ratten fressen. „Aus den tiefen Nischen fließt es heraus, lautlos, aber nicht zu bändig, fahl, quellend, endlos, wie Eiter aus einer Wunde: die Ratten. Zuerst sind es Ströme, dann ein Meer, dann Haufen und Berge, wimmelnd, zergleitend, sich wälzend. Meine Füße versinken in ihnen, im Taumel werfe ich mich um einen Balken, von dem die Spinnen fliehen. Aber sie sehen mich nicht, die Ratten. Nur ihre Augen leuchten durch die Dämmerung wie rotes Lampenlicht . . . Und sie sind über ihm, daß nur sein Kopf aus der grauen Flut herausieht, und ich sehe das Blut an ihren weißen Zähnen, und wie sein Auge sich ersterbend schließt . . . und hier, wenn nur der Kopf noch zu sehen ist, das brechende Auge, dann ist es nicht mehr das Haupt des Tieres . . . dann ist es . . . es ist Christi Haupt . . .“ und so weiter. (Ganz folgerichtig wird dann später der richtige Hund des Helden, den er „Anima“, die „deutsche Seele“ nennt, von seinem Widersacher am Christuskreuz aufgehängt und so der Traum ins Reale weitergeführt!).

Es ist dieser Eingang typisch für das ganze Werk, die Ouvertüre, welche in die Atmosphäre einstimmt, die Motive anklingen läßt, die nun im folgenden ihre breite Ausführung und Instrumentierung erfahren: in den schweren Erlebnissen des Helden, den zahllosen Bildern des Elends und Leidens, den Scheußlichkeiten des Bulcks-Hofes, der Überhäufung des Romanes mit Krüppeln, Verbrechern, Anormalitäten, Visionen, ausgefallenen Symbolen, einer Leidensfülle, mit der das Werk geradezu eine Sonderstellung in unserer Literatur einnimmt. Es ist nicht zu verkennen, wie ernsthaft der Dichter mit solcher Überfülle an

dunklem und schweren Geschehen nach der Gestaltung seiner seelischen, hier ganz ins Religiöse gewendeten Not ringt, aber sie ist gleichzeitig letztes übersteigertes Extrem solcher Kunst aus dem Untergründigen, den Seltsamkeiten des Lebens heraus.

Wir finden die gleichen Züge immer wieder in den frühen Werken des Dichters: die Häufung der Zivilisationschäden in der Heinrichslegende, das blutige Wüten und die Verfluchung im „Letzten Walde“, die ekle Gestalt des Lehrers Mrocek und die verbrecherische Moorkolonie im „Totenwolf“, die manische Besessenheit seines Titelhelden wie die leidenschaftserfüllte Verbrennung des Waldes im Roman zuvor, die abgründige Bosheit der Zerrgiebels, die Weißhaupt- und Moldehnke-Erlebnisse der „Kleinen Passion“, die Hochstapeleien im „Demetrius“ und „Emigrant von Wriezen“, die radikalen Übersteigerungen im „Lebenslauf eines Toren“, die falsche Beschuldigung der Notzucht im „Schnitter im Mond“, die Wiederaufnahme des Tamara-Motives aus dem „Nyland“ in der „Häßlichen“, die groteske Verwirrung der Rangordnung bei der Verrichtung der Notdurft in der „Russischen Geschichte“ und so weiter bis hin zu der verbrecherischen Geilheit des Mormonenpriesters in der „Magd des Jürgen Dorskocil“ — eine wirklich schwerwiegende Belastung der Motivwelt des Dichters nach der Seite des Erregend-Abnormen, ja Verbrecherischen und Bösen. Aber, und das ist das Entscheidende nun, diese Belastung und Übersteigerung der dichterischen Welt schwindet dann mehr und mehr im Werke Wiecherts. Auch das ist eine Frucht seiner „zweiten Geburt“. „Die Magd des Jürgen Dorskocil“ — in mehrfacher Hinsicht ein Schwellenwerk in der Entwicklung des Dichters — ist das letzte Zeugnis eines Kunstwillens, der zu seiner Gestaltung



Hof Gagert in Bayern

die harte Spannung des Verbrecherischen und Außergewöhnlichen benötigt.

Man möchte solche Entwicklung zunächst dem Bereiche des inneren Gehaltes der Dichtung zurechnen — aber sie ist ebenso eine Sache der Gestaltung. Da ist die alte technische Frage des Bösewichts in der Dichtung: er verschwindet damit — nicht so sehr das Böse an sich aus dem Weltbild des Dichters, da bleibt es immerdar der dunkle Grund, auf dem das Leben so leidvoll schmerzlich sich erhebt — aber als Handlungsträger, als Gegenspieler. Der Kampf ist bereits entschieden in der Brust des Künstlers, er liegt vor aller Gestaltung (wie bezeichnend ist etwa hierfür, daß nicht ein Wort des bitteren „Totenwald“-Erlebnisses in das „Einfache Leben“ hinübergeht, das doch kurz nach jenem niedergeschrieben wird!). Wesentlich ist nur die Frage des reinen Seins oder der Heilung und Aufrichtung nach all seinem Grausen (zum Beispiel „Die Majorin“).

Damit verschwindet weiter die harte Kontrastierung seiner ersten Bücher, ihre Schwarz-Weiß-Zeichnung, ihr Gestaltungs dualismus. Die Gewitterspannung hellt sich auf, die Farben des Gemäldes werden gleichmäßiger und lichter, der Krampf der Bewegung sänftigt und mildert sich.

Das Geschehen vereinfacht sich damit zugleich. Es gibt nicht mehr die Krisen und Stürze, die Verwicklungen und Knäuel aus den Zufälligkeiten oder Bosheiten eines wirren und vielfach bedrängten Lebens — an ihre Stelle tritt der gleichmäßigere organische Rhythmus des Wachsens und Sich-Entfaltens. Die Überfülle verschiedenartigster und gegensätzlicher Motive wird begrenzt vor der Darstellung des einen reinen Musterfalles. Die äußere Spannung der bunten Konflikte weicht einer inneren Wachstumsstetigkeit, an die Stelle der Situationsdramatik tritt die seelische

Entwicklung und Vollendung, die schließlich rein an sich, ohne die Störung „zufälliger“ Erlebnisse geboten wird. Man vergleiche in dieser Hinsicht etwa die Kindheit und Jugend des Johannes in der „Kleinen Passion“ mit dem Aufwachsen Michaels in der „Hirtennovelle“. In beiden Fällen geht es Wiechert um die Aufzeigung eines Musters. Johannes ist das eben erst offenbarte Urbild des naturhaften Menschentums — aber in welche äußeren Gegensätze und in welche Fülle des Geschehens spannt er noch dessen zarte Fügung! Alles ist hier noch dualistisch gesehen, in schmerzlichste Kontraste gespannt: die Herkunft, die Kindheit, die Erziehung, das Recht, die Liebe, alles. Neben Gina und dem Karstenhof stehen die Zerrgiebels, neben Bonekamp Knurrhahn, neben Luther Weißhaupt, neben der eigenen Unbescholtenheit die Verbrechen seiner Familie, neben Frau Lisa deren Gatte Moldehnke. So stürzt Johannes Leben von einer Klippe zur anderen, wird seine Passion zur dramatischen Abfolge immerwährender Stürze.

In der „Hirtennovelle“ bedarf Wiechert solcher antinomischen Fügung überhaupt nicht mehr. Da geht es nur noch um das reine Sein an sich, um die typischen Züge des einfachen Lebens, gewissermaßen um sein Paradigma: das Aufwachsen und Reifen, die Lebenserfüllung im Beruf, in der Freundschaft, in der Liebe und schließlich den Opfertod für die Gemeinschaft. Jede Zutat an besonderen Ereignissen und Erlebnissen beeinträchtigt nur die reine Linie, verwirrt die Klarheit der Darstellung, deren Stil sich gerade durch inneren Abstand und das überlegene ausgleichende Lächeln eines „großen Humores“ kennzeichnet.

Die einzelnen künstlerischen Gestaltungszüge dieser Entwicklung sind dem Dichter nicht mit einem Male alle da,

er erobert sie sich gewissermaßen schrittweise in bewußter sprachlicher Zucht. Ein kleines Zeichen für dieses allmähliche Werden sind die verschiedenen Gestaltungsformen der Kapitel- und Dichtungsschlüsse.

Die Werke des Sturmes und Dranges arbeiten hier mit stark dramatischen Effekten; die Handlung, die Stimmung, der Ton des vorangegangenen Kapitels wird am Schluß meist noch einmal mächtig und wirkungsvoll emporgetragen und aufgestellt — am bezeichnendsten ist hier besonders der Schluß des „Waldes“ mit dem Jubelruf des Isegrim vor dem brennenden Walde: „Die Fahne!“ — der wuchtigste, wirkungsvollste Abschluß, den Wiechert je gebaut hat. Auch „Der Knecht Gottes Andreas Nyland“ arbeitet fast an jedem Kapitelende mit dem erregenden Motiv eines neuen Aufbruchs, der die Spannung auf das Kommende weckt.

Die Werke nach der „zweiten Geburt“ weisen hierin eine starke Dämpfung auf. Die Novellen, die ja fast alle in dieser Zeit um das große Erlebnis der inneren Wandlung kreisen, zeigen am Schluß meist das ruhige, zum Teil verklärte Bild des Gewandelten in einem eindrucksvollen Einzelzuge. Die beiden Bände der Passionstrilogie dagegen geben oft in einem bedeutsamen, zusammenfassenden Ausdruck noch einmal, in symbolischer Erhöhung und Nachdrücklichkeit, die Quintessenz des Vorangegangenen, dämpfen aber bewußt mit solchem philosophierenden Schlußstrich die vorhergegangene Spannung. Es liegt solcher Abschluß ganz in dem Streben des Dichters, das Gesetz aus der Wirrnis des Lebens zu heben, das Gültige, Bleibende in ihren Zufälligkeiten zu zeigen.

Späterem Kunstempfinden des Dichters ist auch solcher Ausklang oft noch zu tönend und stark. Da bricht er dann

diese sinndeutende und zusammenfassende Erhöhung oftmals ab oder klingt das Ganze, ohne sie, in einem allerdings oft wundervoll hintergründigen Naturbilde aus (zum Beispiel „Jürgen Dorskocil“).

Interessant ist das Ende der „Hirtennovelle“: Auch hier könnte Michaels Opfertod den dramatischen Höhepunkt und Abschluß der Dichtung bilden. Wiechert dämpft jedoch diese Erregung wieder mit der erhöhenden Grabrede des Lehrers Elwenspoek, stimmt noch einmal die Wirkung solcher Sinndeutung mit dem leisen Lächeln ab, mit dem er die zunächst unbegreifliche Trauer des einstigen Gegners Laban einführt, läßt das Ganze dann in einer sachlichen und unpersönlichen Überschau über den weiteren Kriegsverlauf ausklingen, um doch noch einmal mit dem letzten Wort der Grabinschrift den Beispielcharakter dieses Hirtenlebens zu unterstreichen: „Michael / einer Witwe Sohn“.

Am bezeichnendsten aber für seine dämpfende Gestaltungskunst ist der Schluß des Schauspiels vom „Verlorenen Sohn“. Als Bühnendrama wäre es sicher am meisten eines wirksamen und starken Schlusses bedürftig. Als Schlußbild wird nun die Heimkehr des grauen Heeres aus dem Weltkrieg gezeigt, vor dem die Mutter, die bewußt ihren Sohn als Opfer hingab, sich aufrichtet und leise, aber fest sagt: „Denn dieser mein Sohn war tot und ist wieder lebendig geworden . . . er war verloren und ist wiedergefunden worden!“ Das könnte jenen zusammenfassenden, starken und aufwärts weisenden Schlußstrich bilden, den Wiechert um die „Passions“-Zeit herum liebt, aber jetzt empfindet er ihn schon zu sehr als Pathos. Und so schließt er nicht hier den Vorhang, sondern der alte Mühlknecht Kilian, stärkster Träger des lyrischen Charakters der Dichtung,

nimmt das letzte brennende Licht, setzt sich wieder auf die Treppe, birgt es in seinen Händen und singt, „mit einer ganz zerbrochenen Stimme, klagend wie ein Tier, aber kaum hörbar und ganz langsam“, das Sonnwendlied des Anfangs:

„Jaa-nitte . . . jaa-nitte . . .

Jaa-nitte . . . jaa-nitte . . .

Lii . . . goo . . .

Lii . . . goo . . .“

Kann ein Dramenausgang noch mehr gedämpft und ins Lyrische gewendet werden?

Forschen wir aber in dem Gesamt der Dichtungen nach dem eigentlichen Bauelement solcher lyrisch empfundenen Kunst der organischen Entfaltung, so treffen wir wieder auf das Kunstmittel des *Leitmotivs*. Wir bemerkten es schon oben als Mittel der Wesensaufhellung, der Deutung einzelner Gestalten oder Vorgänge; jetzt wird es, in einem weiteren und umfassenderen Sinne zum kompositorischen Mittel der Gesamtgestaltung.

Schönstes und eindrucksvollstes Zeugnis dieser neuen Kunst des leitmotivischen Führens ist die Erzählung „Die Majorin“. Es sind ganz einfache und stille Dinge, die hier einmal zum Ertönen gebracht, dann wieder aufgenommen werden, oft viele Seiten später erst, als Parallelen oder Gegenübersetzungen oder Abwandlungen. Da ist das Singen der Majorin: als erstes leises Festhalten des Flüchtigen, dann noch einmal kurz vor der Lösung, und schließlich, hier erst mit dem Worte des Textes bezeichnet, als Zeichen dieser selbst. Da sind die einem Betenden gleich erhobenen Arme Michaels, der über das Moor gekommen ist, an deren Gebärde dann die Majorin die eigene Verpflichtung der Erfüllung knüpft. Da ist Michaels Trinken, motivisch jäh sich aufhebend zu der großen Szene, in der die Majorin,

ihres Stolzes sich begebend, an ihm teilnimmt, zwischen dem ersten Bild seines Vergessenssuchens und dem letzten des Selbstmordentschlusses. Und da ist das dreimal sich steigernde Weinen der Majorin, zu Anfang um die Menschen, dann um Michael, und schließlich, Wende des Ganzen, um sie beide. Da ist die Klage des Totenvogels und ihr Handschuh und ihr Haar, auch dieses Motiv in doppelter Abwandlung gefügt, und es ist dreimal das tröstende Bergen am Halse des Pferdes: das erschütterte Weinen der Majorin an ihm in der Mitte des Buches und die Parallele ihres Ruhefindens am Schlusse, des Jägers wie der Majorin. Und wir haben endlich als Symbol der Lösung das Mähmotiv, welches das Hauptbild einer früheren Novelle vertiefend aufnimmt und umgestaltet: Michaels Versuch mit dem Stock auf der Waldwiese und als Abschluß das wirkliche Kornmähen in gemeinsamer Arbeit.

Solche Kunst weitgespannter leitmotivischer Führung sichert der fließenden Bewegung des Ganzen die notwendige rhythmische Gliederung und eine gewisse Festigkeit der Kontur, ohne die jene im Haltlosen zerfließen und verströmen würde. Ein Wachsen, wie es dieser ausschließlich innere Vorgang der Heilung einer verstörten Seele bedeutet, kann eben nicht nach architektonischen Normen gestaltet werden, sondern folgt einem gleichsam musikalisch sich äußernden inneren Gesetze des organischen Sichvollendens.

Auch die innere Entwicklung im „Einfachen Leben“ (obwohl hier die Gestaltung stärker von scharfer gedanklicher Problematik durchsetzt wird) spannt sich in solchen leitmotivischen Aufbau, der am eindrucksvollsten in der wörtlich wiederholten Vision der See- und Lebensschlacht im

dritten Kapitel und am Dichtungsende erscheint. Oder man denke an das immer wiederholte und abgewandelte Bild des Pflügers, das sich wie ein unbewußtes Leitmotiv durch das vielbändige Gesamtwerk des Dichters zieht: wie es in den „Jeromin-Kindern“ mit der Gestalt des pflügenden Kiewitt seine künstlerische Vollendung erfährt, dessen hagerer unheimlicher Gaul am Schlusse des zweiten Bandes, am Tor der zweiten Weltkriegskatastrophe, ins Mythische emporwächst und als apokalyptisches Roß in das Unbekannte stürmt!

Immer wieder kann man dieses Kunstmittel in Wiecherts Komposition beobachten. Es zieht sich bis in seine Schau- und Hör-Spiele hinein. Man könnte sich bei deren Gestaltbetrachtung wohl einmal fragen, ob die technische Form des dramatischen Spiels überhaupt einem Dichter mit solcher Entwicklung und Eigenart gemäß ist. Es erscheint hierbei fast wie eine Paradoxie: Wir kennen von dem „Lyriker“ Wiechert bisher nur insgesamt elf Gedichte — aber umgekehrt gestaltete dieser „undramatische“ Mensch, gerade in seiner Reifeperiode, dann neun dramatische Werke! Scheinbar ein Widerspruch. Er löst sich bei näherer Betrachtung in der Erkenntnis, daß Wiechert mit beiden Formen keineswegs das jeweilige Gesetz ihrer poetischen Gattung erfüllt. Seine Gedichte — obwohl sie von einem zweifellos lyrischen Menschen stammen — sind keine Lyrik, sie sind fast immer problemüberladen, von Grübeleien und gedanklichem Tiefsinn zersetzt (bis auf wenige, ganz einfache volksliedartige Verse, die seinen Hörspielen entstammen könnten, und einige Bekenntnistrophen).

Umgekehrt sind seine späten Spiele alles andere als Dramen, das heißt Dichtungen, deren innerstes Gesetz Kampf,

Auseinandersetzung und Aktivität einer Handlung ist. Sie sind wirklich keine Ballung von Kräften, die sich gegeneinander spannen, sondern nur Dichtungen in verschiedenen Rollen, in Dialog-, nicht dialektischer Form, zur Wiedergabe aufgeteilt auf eine Mehrzahl von Sprechern, die wohl auch ein Einzelner lesen könnte.

Bezeichnend ist schon, wie der Dichter zunächst rein äußerlich das Hörspiel bevorzugt. Die funktechnische Entwicklung gab ihm hier die Möglichkeit zu einer neuartigen spielmäßigen Gestaltungsform auch seines Wesens, die ungleich bedeutsamer und wirkungsvoller als etwa die frühere Zwangsbescheidung des Lesedramas ist. Verbindet doch hier die Beschränkung auf das Akustische mit der Möglichkeit ungeahnter musikalischer Vertiefung des reinen Wortes, das nun in seinem Klang-Sein ganz anders zur Wirkung kommen kann, die einer Ausweitung des inneren Bildes, der reinen Phantasievorstellung, die bei der stärkeren Wirksamkeit eines wirklichen und, wenn auch in verborgener Ferne, miterlebten Geschehens sich über alles Gebundene und Realistisch-Dürftige der Bühnentechnik ins Grenzenlose und alles irdischen Maßes Entrückte schwingen kann.

Schon das in seinen Versen so robust und holzschnittartig gefügte „Spiel vom deutschen Bettelmann“ bringt in diesem Sinne die mystische Steigerung des Geschehens in der Aufreißung des Transzendenten. Sie setzt sich fort in dem ebenfalls noch ganz volkstümlich gehaltenen Spiel eines Bergmannslebens „Die goldene Stadt“, das in gleiche metaphysische Sinndeutung mündet. Die Vollendung dieser mystischen Kunst dialogischer Seinsenthüllung bildet „Das große Totenspiel“ von 1933, welches das „Menschenspiel im Ringe der Welt“ zwischen ein „Vorspiel im Himmel“

und die „Auferstehung der Toten“ spannt, und die „Totenmesse“ von 1943, in der die Stimmen Gottvaters, des Heilands, der Engel mit denen der Kinder und Frauen, der Liebenden, Fragenden und Wissenden sich mischen zu Klage und Tröstung, Anruf und Mahnung, Gebet und Requiem zugleich. Mochten die vorangegangenen Spiele noch dramatischen Aufbau, Durchführung einer Handlung, die Spannung einer Entwicklung zeigen, so verzichteten die stark verdichteten Verse der „Totenmesse“ auch darauf noch. Sie mündet zurück ins Lyrische, das Drama wird zum reinen musikalischen Oratorium, das seine volle Kraft erst in der Vertonung gewinnt.

Das Schauspiel freilich läßt mit seiner Begrenzung der Bühnenwirklichkeit solche restlose Verflüchtigung ins Transzendente nicht zu, es zwingt mehr zum realen, irdischeren Sein. Aber auch Wiecherts Schauspiele, wie besonders das Spiel vom „Verlorenen Sohn“ zeigt, sind viel mehr auf ein „inneres Gesicht“ bezogen als auf äußere Bühnenwirksamkeit. Sie sind fast episch, ja lyrisch geführt, gleichsam ein Sang in Gesprächsform, wobei leise, andeutende Bewegungen mitunter Wesentliches tragen. Die ganze Wortführung, dieses Immer-wieder-Abwandeln und -Variieren des thematischen Motivs, ist durch und durch musikalisch empfunden. Das Thema ist ein rein seelisches Geschehen, eine Wandlung, aber sie vollzieht sich nicht im Gegenüber der Standpunkte und Weltanschauungen, es fehlt ihr sogar der Gegenspieler. Gewiß sind zwei Welten da, zwei Erden — der alte Dualismus! — aber sie berühren sich nicht, haben nur Kontrastwert. Das innere Geschehen bleibt, völlig von der anderen Welt getrennt, in der einen, und es vollzieht sich, technisch gesehen, sogar in der Hauptsache zwischen den Akten. Diese haben Stufencharakter, sind Seinsbilder.

Auch das zweite Schauspiel, „Okay oder die Unsterblichen“ von 1945 zeigt ähnliche Merkmale der künstlerischen Gestalt. Es ist eine Komödie — und das allein schon ist eine Überraschung bei einem so schwerblütigen und geradezu melancholischen Dichter, der mit seinen übrigen Schöpfungen zur gleichen Zeit, wie wir sahen, am tiefsten in das rätselvolle Weh der Welt hineintaucht. Es ist weiter ein Zeitstück, stofflich und künstlerisch ganz dem tagespolitischen Augenblick verhaftet, mit naturalistisch malendem Sprachjargon — Werk eines Dichters, der sonst ganz bewußt seine Kunst sub specie aeternitatis sieht und den Dichter in der Zeit geradezu als Verirrung ablehnt.

Doch es ist eine „ernsthafte“ Komödie, wie Wiechert ausdrücklich betont, und ihr Blickpunkt liegt auf einer höheren Warte als auf den Zinnen einer Partei. Wie ein Prisma sammelt sie die Gestalten- und Problemwelt unserer Zeit nach dem deutschen Zusammenbruch, aber sie geißelt nicht mit schneidender, vernichtender Satire, sie weicht nicht aus in den oberflächlichen, unpathetischen Spaß, gleichsam die Narrenkappe über Augen und Ohren ziehend, sie nimmt auch nicht „Partei“ — sie umfaßt das Ganze des Bildes mit gütig verstehender Liebe, mit dem Blickpunkt des großen Humors, dessen warmes Lächeln wir auch über anderen Schöpfungen des Dichters hier und da, wenn auch oft nur verstohlen, aufblitzen sehen. „Wer über det Schaurije lachen kann, hat det Rennen jehonnen uf dieser Welt“, heißt es hier, und es ist kein billiges Lachen dabei: „uff det Janze mit Ihre juten Oogen zu kieken, Lazarus, uff die Trümmer und die armen Kinder, uff die Heljes und die Liesejangs, uff die Särje und uff die Tränen, det is schwer . . .“

Das wesentlichste Kunstmittel zu dieser Erhöhung des

Blickes ist die Einführung der Gestalt der Mutter Balze-
reit, der „Mrs. Allright“, wie der Amerikaner so trefflich
deutend mißversteht, die wie der Chorus in der antiken
Tragödie das ganze Geschehen beobachtend und korri-
gierend begleitet, die erste weibliche Fortführung der
lebenstüchtigen, mund- und schlagfertigen Oberüber- und
Bildermann-Reihe. Das aber bedeutet wieder ein episches,
betrachtendes Moment im dramatischen Aufbau des
Werkes. Das Gewicht ihrer Figur, mitsamt ihrem Partner,
dem ganz lyrisch empfundenen ehemaligen KZ-Häftling
und Dichter Schattenhuber, ist so stark, daß sie eigentlich
die Substanz des Werkes ausmacht: nicht das Geschehen
ist das Wesentliche, sondern die Paraphrase darüber, nicht
die Handlung, sondern die Betrachtung.

Die Entlarvung des auf Humanität umgeschalteten Nazi-
redakteurs ist nur Beispiel, Anlaß für die Aufweisung des
eigentlich Bleibenden im verwirrenden Fluß des Tages-
geschehens. Die wirklich „Unsterblichen“ sind die Mütter,
vor deren stiller Passion die Vordergrundkomödie des
männlichen Illusionsstrebens ihre aufgeregten Wellen
schlägt. Die pathetischen Szenen- und Aktschlüsse sind
Mittel der Persiflage, gehören dem Lustspiel an wie die
Situationskomik des ersten Aktes — aber dessen reiner
Charakter wieder wird aufgehoben in der aufs stärkste
unterstrichenen Sinndeutung des ernsthaften, leidvollen
Untergrundes. Das Lachen ist zwiespältig, schwermütig,
das Ganze eine für Wiechert höchst bezeichnende Misch-
form trotz zunächst scheinbarer extremer Sonderart.

Fast gleichzeitig mit dieser Komödie schafft Wiechert ein
zweites Bühnenzeitstück, welches die Nachkriegsnöte ins
Märchenhafte zu erheben versucht, das Spiel „Der armen

Kinder Weihnachten“. Es steht in der Nachfolge eines bereits 1936 geschaffenen ersten „Weihnachtsspiels“, ein Zwitter zwischen Hör- und Schauspiel, undramatisch, einseitig übersteigert, und enthüllt sich dann als eine einfache Inszenierung des gleichnamigen Märchens in seinem ersten Märchenbände. Vielleicht liegt es schon in der Tatsache der Umarbeitung allein begründet, daß das Stück so schwach erscheint — auf jeden Fall zeigt der nähere Vergleich beider Fassungen, wie des Dichters künstlerische Stärke fast ausschließlich in dem Bereich des Stimmungsvoll-Erzählerischen liegt. Was in der Märchenfassung Andeutung und Ahnung ist, wird durch das Schauspiel in harte Kontur gezwungen, wird begrifflich gespannt und damit, trotz beinahe krampfhafter Überhöhung, profaniert. Der verschwebende Stimmungshauch des Märchens zerreißt in der realistischen Darstellung, seine Transponierung in die Wirklichkeit läßt zur Manier erstarren.

Zwei umfangreiche Bände „M ä r c h e n“ schenkt uns der Sechzigjährige — fast ist es, als drängten seine künstlerischen Tendenzen ihn nun geradezu auch zu dieser ihm bisher neuen Form des dichterischen Weltgestaltens. Gestattet sie ihm doch am stärksten die Aufzeigung der inneren Weltordnung bei immer erneuter Möglichkeit des schöpferischen Auslebens aus den Tiefen aufquellender Phantasie. Sie zeigt die Einfachheit und Schlichtheit des Musters bei aller farbigen Erscheinungsfülle. Sie gestaltet immer wieder den mythischen Zusammenhang, die magische Bezogenheit aller Dinge auf den Urgrund der Welt. Sie vereint Zufall und Gesetz, Buntheit und Klarheit, Wirklichkeit und Transzendenz. Sie ist die poetischste Form der Weltauffassung und -Gestaltung, sie ist nicht zuletzt eine Dichtung jenseits aller zivilisatorischen Bezüge,

die den Menschen allein vom naturhaften Grunde her sieht. Ihre Ethik ist einfach, klar und sinnfällig.

Was Wiecherts Märchen aus der Fülle der sonst vorhandenen Volks- und Kunstmärchen heraushebt, ist zunächst ihre starke ethische Bezogenheit. Sie haben eine durch und durch sittliche Tendenz, dienen ganz bewußt dem Neuaufbau einer reineren, menschlicheren Lebenshaltung. Furchtlosigkeit, Wahrheitsliebe. Hilfsbereitschaft, Rechtlichkeit, Ehrfurcht, Demut, das ganz reine Herz — das ist die frohe Botschaft, die sie in das Dunkel unserer Zeit tragen. Sie sind bewußt gegenwartsbezogen, kommen unverhüllt aus dem Leid unserer Tage — aber sie flüchten nicht in den schönen Schein einer Traum- und Phantasiewelt, sondern weisen unmittelbar den Weg seiner inneren Überwindung. In einer Art „romantischer Ironie“ wird so immer wieder die Illusion des Märchens durchbrochen — es sei hier nur auf das wiederholte Kunstmittel des Märchens im Märchen verwiesen — und mahnend klingt das Wort des alten Zauberers am „Ende vom Lied“:

„Gehe hinaus in die Welt. Zwei neue Hände hast du bekommen, und mit ihnen tue Recht und Barmherzigkeit, wohin du kommst. Das ist der wahre Zauber dieser Erde und das wahre Märchen, das immer bleibt, wenn auch die anderen alle versinken. Solange wir Kinder sind, bewegen wir den Ring, aber wenn wir aufhören, Kinder zu sein, bewegen wir unser Herz, und dazu hat uns Gott geboren auf dieser schmerzvollen Erde.“

Die Gestaltung dieses sittlichen Gehaltes aber kommt aus dem magischen Grunde des Märchen- und Dichtertums. Wir können die gleichen äußeren Kunstmittel aus ihnen herauschälen wie aus dem sonstigen reichen Märchengut der Völker: das romantische Requisit der Feen und Hexen,

der Zauberer und Zwerge, der Könige und Prinzessinnen, der Verwandlungen und Erlösungen; die kontrastierende Fügung der Gestalten; die einfache Logik des Geschehens, das sich in Gegensatz und Steigerung entwickelt; die Symbolik und Bildhaftigkeit der Handlungen, Erlebnisse und Dinge; ihre Gruppierung zu magischen Zahlen und Ordnungen; die natürliche Verbundenheit und Belebtheit aller Schöpfung. Ist aber viel mit solcher Analyse gewonnen? Gehalt und künstlerische Gestalt sind hier in untrennbarer Einheit verbunden; der Dichter, dessen Sendung in der Aufweisung des natürlichen Lebens besteht, schafft auch hier ganz selbstverständlich die rechte Märchenstimmung.

Die naturhafte Atmosphäre ist die zweite Besonderheit der Wiechertschen Märchen. Wie lebensvoll und nah erscheinen uns diese sprechenden Tiere! Mit welcher Feinheit der Beobachtung sind sie, besonders die Vögel, gezeichnet! Und wie lebt das Land selbst, durch und durch, ganz wirklich noch ostpreußische Heimat, in seiner magischen Verzauberung: der breite, langsam fließende Strom, der die Sterne und Wolken spiegelt, die dunkle Schwermut der Moore, die karge Armut der Äcker, die geheimnisvolle Tiefe der schweigenden, unergründlichen Wälder! Diese Kunst der Landschafts- und Naturgestaltung bewirkt es ja gerade, daß wir uns in diesen Märchen ganz „zu Hause“ fühlen, nicht als in einer fremden, unwirklichen Welt, sondern eben in der Heimat.

Und als drittes Kennzeichen dieser Märchen ist der Zauber ihrer wundersam klingenden Sprache hervorzuheben, die in ganz schlichter und einfacher Fügung, ganz durchsichtig und gelöst zu dem Tönendsten gehört, was deutsche Dichtung wohl hervorzubringen vermag. Feinstes Sinnbild

dieser reifen Sprachkunst ist wohl die Szene des Eingangsmärchens, da der arme Bruder im Himmel sein letztes und schönstes Märchen erzählt, wie die Englein aus allen Sälen und Wolkenwinkeln geschlichen kommen und selbst Gottvater sich tiefer in seinen Sessel zurücklehnt und die Augen schließt, um besser lauschen zu können, und wie am Ende ein einziges tiefes Aufatmen den ganzen Himmelsraum erfüllt, während die blutrote Perle die Schale der großen Lebenswaage zitternd heruntersenkt: „Siehst du denn nicht, wie ihre Herzen leuchten?“

So sind die Märchen Ursprung der Dichtung und letzte Vollendung. Auch mit ihnen strebt Ernst Wiechert der großen Erfüllung zu, nach der all sein Mühen und Ringen, sein Leiden und Gestalten zielte, die, nach Hartmann von Aues altem schönen Wort, auch letzte Aufgabe alles Dichtertums ist: „swaere stunde senfter“ zu machen. Denn die Dichter „sind die Bewahrer des Unvergänglichen und die stillen Mahner in einer lauten Welt. In allem Wandel der Zeiten und Meinungen ruht in ihrer Hand das Unwandelbare. In allem Verirrten und Angstvollen der Welt lösen und binden sie die Fäden der großen Ordnung, machen das Trübe klar, das Verwirrte einfach, das Schmerzhafte heilig. Unter ihren Händen hört der Mensch auf, ein Spielball dunkler Gewalten zu sein, das Unrecht der Erde wird vergänglich, der Tod verliert seinen Stachel, das Schicksal nimmt uns ruhig bei der Hand.“

IV. Das Werk

Chronologie un

Die Angabe der Entstehungszeit der einzelnen Werke erfolgt nach den in den handschriftlichen Arbeiten konnten nur ungefähr datiert werden. Werke in Buchform sind ungedruckt; Vert. = Vertonung; Ük

Jahr	A. Erzählende Werke	B. Autobiographische
	R = Roman E = Erzählung N = Novelle Kz = Kurzgeschichte M = Märchen S = Sammelband	Bekenntnisse und Betrachtungen. G = Geleitworte zu eigenen Werken
1887—98	Das Paradies der naturnahen Kindheit in den Wäldern Masurens.	
1898	Ausstoßung in die zivilisatorische Welt der Menschen: Schule und Universität Königsberg.	
	I. „Sentimentalische“ Stufe	
Etwa ab 1905	Ungedruckte erste dichterische Versuche novellistischer, auch dramatischer, meist aber lyrischer Art („Schilf- und Vagabundenlieder“). Romanfragment „Der Buchenhügel“. U.	
1913/14	„Die Flucht“ (R). Erste Auflage unter dem Decknamen Ernst Barany Bjell. 1916 im Verlag Concordia. Dtsch. Verlagsanstalt Berlin, dann: Habel & Naumann, Regensburg, dann: Verlag Der Aufmarsch, Leipzig, ab 1928 G. Grote-Vlg., Berlin. 1936: 2. Aufl. unter Hinzufüg. des Namens (Ernst Wiechert).	
1914/18	Fronterlebnis des ersten Weltkrieges.	
1917	„Die blauen Schwingen“ (R). 1925 bei Habel & Naumann, Regensburg, dann: Der Aufmarsch, Leipzig, ab 1928 G. Grote, Berlin.	

des Dichters

Bibliographie

persönlicher Mitteilung des Dichters. Mit einem Sternchen versehene
 und gesperrt gedruckt. Gebrauchte Abkürzungen: U = bisher
 = Übersetzung in fremde Sprachen

C. Lyrik	D. Dramen und Spiele	E. Beiträge zur Literatur, bildend. Kunst u. Heimat- kunde Ostpreußens	F. Zeit- politisches
	Sch = Schau- spiel H = Hör- spiel	L = Literar. Aufsätze u. Besprechungen K = Aufsätze u. Geleit- worte zur bilden- den Kunst Ht = Heimatkundliche Aufsätze	R = Reden Z = Ztgs.- Aufsatz

Jahr	A. Erzählende Werke	B. Autobiographisch
II. „Sturm- und Drang“-Stufe		
1920	„Der Wald“ (R). 1922 bei Habel & Naumann, Regensburg, dann: Der Aufmarsch, Leipzig, ab 1928 G. Grote, Bln.	
1922	„Der Totenwolf“ (R). 1924 bei Habel & Naumann, Regensburg, dann: Der Aufmarsch, Leipzig, ab 1928 G. Grote, Berlin.	
1924	<p>* „Die Legende vom letzten Wald“ (N). Dez. 1925. Süddeutsche Monatshefte, dann Sonderausgabe: Der Aufmarsch, Leipzig, später G. Grote, Bln., vergriffen. 1928 im Novellenband „Der silberne Wagen“. Juni 1929 auszugsweise. Nachdruck im Eckart unter dem Titel: „Auszug des Lebens“.</p> <p>* „Heinrich der Städtegründer“. Legende. Oktober 1925 Süddeutsche Monatshefte.</p>	
1925/26	„Der Knecht Gottes Andreas Nyland“ (R). 1926 G. Grote, Berlin. Abdruck des 1. Kapitels „Die Nacht der Tiere“ in G. Grotes Weihnachtsalmanach 1926.	„Zum Knecht Gottes Andreas Nyland“ (G). G. Grotes Weihnachtsalmanach 1926.
III. Stufe des „panischen“ Lebensgefühls		
a) Ausgestaltung des naturhaften Menschentyps.		
1926	„Der Kinderkreuzzug“ (N). Mai 1926 Westermanns Monatshefte. 1928 im Novellenband „Der silberne Wagen“. 1935 G. Grotes Aussaatbücher Nr. 3. Übers. ins Französ.	

C. Lyrik	D. Dramen und Spiele	E Beitr. zur Literatur etc.	F. Zeit- politisches
----------	-------------------------	-----------------------------	-------------------------

„O Mutter
Erde . . .“
Eingangsdicht zu der
g. „Heinrich
Städtegrün-
er“.

nd willst du
ferner dich
rsagen . . .“
eleitgedicht
m „Andreas
rland“.

Jahr	A. Erzählende Werke	B. Autobiographisch
1926	<p>„Die Schmerzensreiche“ (N). 1926 „Die Bergstadt“, dann 1928 im Novellenband „Der silberne Wagen“.</p> <p>„Der silberne Wagen“ (N). Velhagen & Klasings Monatshefte, 42. Jahrg., Bd. 2, dann 1928 im gleichnamigen Novellenband.</p>	
1927	<p>„Der Wolf und sein Bruder“ (N). Mai 1927 Westermanns Monatshefte, dann 1928 im Novellenband „Der silberne Wagen“.</p> <p>„Eros“. Reisebericht und erlebnismäßige Grundlage für spätere Novelle „Atli der Bestmann“. Mai 1927 Hartungsche Zeitung, Königsberg.</p> <p>„Die Flucht ins Ewige“ (N). Oktober 1927 Westermanns Monatshefte, dann 1928 im Novellenband „Der silberne Wagen“.</p>	
1928/29	<p>„Durchbruch in die Gnade“: Erlebnis der „zweiten Geburt“.</p>	
1928	<p>„Geschichte eines Knaben“ (N). Mai/Juli 1928 Südd. Monatshefte. Buchausgabe Verlag Rainer Wunderlich, Tübingen, ohne Jahr. 1928 im Novellenband „Der silberne Wagen“.</p> <p>„Der silberne Wagen“ (S). 1928 G. Grote, Berlin. Enthält die Novellen: „Der silberne Wagen“, „Geschichte eines Knaben“, „Die Legende vom letzten Wald“, „Die Schmerzensreiche“, „Der Kinderkreuzzug“, „Der Wolf und sein Bruder“, „Die Flucht ins Ewige“. 2. Aufl. 1934 mit Geleitwort „Vom erschütterten Leben“. 1947 Arche-Verlag, Zürich.</p>	<p>„Geheimnis eines Lebens“. 1928 bei Grote als Prospe zu den Büchern Wiecherts.</p> <p>„Vom erschütterten Leben“. Geleitwort zum „Silbernen Wagen“. G. Grotes Weihnachts-Album nach 1928, dann Auflage des „Silbernen Wagens“.</p>

C. Lyrik	D. Dramen und Spiele	E. Beitr. zur Literatur etc.	F. Zeit- politisches
<p>„Der Fremde“, Gedicht. Juli 28 Ostdeutsche Monatshefte.</p> <p>„Ein Kind hat geweint“ Gedicht Okt. 1928 Westermanns Monatshefte, Ann i. Langen/ Küllers Kleiner Bücherei Nr. 30: Das kleine Gedichtbuch“.</p>		<p>„Östliche Landschaft“ (Ht), Festschrift zur 900-Jahr-Feier d. Stadt Königsberg, Verl. Hartungsche Zeitung 1927. Z. T. wiederholt in d. Einleitung zu W. Engelhardts „Memelbilderbuch“, Vlg. Grenze und Ausland, Berlin 1936.</p> <p>Besprechung des Buches „Masuren“ von Fischer-Freimut, unterzeichn. mit: Ernst Wiechert (der Lebendige). April/Mai 1928 Ostdeutsche Monatshefte.</p> <p>„Der siebente Tag“, Tierpsycholog. Studie, Septbr. 1928, Südd. Monatshefte.</p> <p>„Tod des Tieres“, Tierpsychol. Studie, Zeitungsabdruck.</p>	

Jahr	A. Erzählende Werke	B. Autobiographisch
1928	<p>„Der Zeuge vom Toten Mann“, dann: „Der Zeuge“ (Kölnische Zeitung) und „Der Fremde“ (Kz). Juli 1928 Ostdtsh. Monatshefte, 9. Jhg., Heft 4. Juli 1946 „Das Karussell“, Literarische Monatschrift I, 1.</p> <p>„Das Kind und die Wölfe“ (Kz). Der Tag 4. 1. 31. 1940 im Sammelband „Land der dunklen Wälder“, Ostpr. Dichtung unserer Zeit, herausg. v. H. Luding u. R. Thureau, Pädag. Verlags-Gemeinsch. Ostpreußen. August 1946 „Das Karussell“ I, 2.</p>	
1928/29	<p>„Die kleine Passion“, Geschichte eines Kindes (R). Erster Teil einer Romantrilogie „Passion eines Menschen“, G. Grote 1929.</p>	
1929	<p>„Der Hauptmann von Kapernaum“ (N). 1929 Europäische Revue. Auszeichnung mit dem Literaturpreis der Europäischen Zeitschriften. 1930 im Novellenband „Die Flöte des Pan“.</p> <p>„Der Schmitter im Mond“ (N). 1930 Westermanns Monatshefte, dann im Novellenband „Die Flöte des Pan“.</p> <p>„Pan im Dorfe“ (N). Velhagen & Klasing's Monatshefte, 43. Jhg., Bd. 2, 1930 im Novellenband „Die Flöte des Pan“.</p> <p>„Der Mann von vierzig Jahren“ (N). Dezember 29 / Januar 30 Deutsche Rundschau, 1930 im Novellenband „Die Flöte des Pan“.</p> <p>„Lebenslauf eines Toren“ (N). Zeitungsabdruck.</p> <p>„Demetrius“ (N). Juni 1931 Westermanns-Monatshefte. 1945 im gleichnamigen Novellenband, Scientia-Verlag, Zürich.</p>	<p>„Vom nahen Gott“ Juni 1929 „Eckart“ 5. Jg., 6. Heft.</p> <p>„Meine Totenmaske“ 1930 Würzburger Generalanzeig., Literaturbeilage 24, Westdeutsch. Beobachte 6. 8. 1934.</p> <p>„Abschiedsrede an die Abiturienten“ d. Königsberg. Hufengymnasiums 1929. U</p> <p>„Vom Umgang mit jungen Menschen“ Die Literatur, 32. Jg S. 134, wieder abgedruckt innerhalb der Rede „Der Dichter und die Jugend“</p>

C. Lyrik	D. Dramen und Spiele	E. Beitr. zur Literatur etc.	F. Zeit- politisches
		<p>Eine Reihe von <i>Buchbesprechungen</i> in der Zeitschrift „Die Literatur“, Jhg. 32, Seite 171, 360, 653, 666.</p>	

Jahr	A. Erzählende Werke	B. Autobiographisch
1929	<p>„Stromaufwärts sozusagen. Eine alt-russische Geschichte“ (Kz). Dez. 1946 im „Prisma“, 1. Jahrgang, Heft 2.</p> <p>„Das Fenster der Andromeda“, aus dem Tagebuch eines Schwärmers (N). 1945 im Novellenbändch. „Demetrius“, Scientia-Verlag, Zürich.</p> <p>„Der Mann im Osten“ (Kz). 1930 Würzburger Generalanzeiger, Literaturbeil. 26, und andere Zeitungen.</p>	
1929/30	<p>„Jedermann“, Geschichte eines Namenlosen (R). 2. Teil der Romantrilogie „Passion eines Menschen“. Velhagen & Klasings Monatshefte, 45. Jhg., Bd. 2. 1931 Vlg. Langen/Müller, Münch. 1932 Auszeichnung mit dem Schöne-mann-Preis. Verschied. Teilabdrucke: „Soldat Namenlos“, „Die Heimkehr des Grafen Percy“, „Der Tod des Uffz. Hasenbein“ u. a. Übers. ins Schwedische, Norwegische, Italienische.</p>	<p>„Rede an die junge Mannschaft“. März 1930 Hartungsche Zeitung, beim Verlassen Königsbergs</p>
1930	<p>Übersiedlung nach Berlin.</p>	
1930	<p>* „Die Häßliche“ (N). 1930 im Novellenband „Die Flöte des Pan“.</p> <p>„Die Fahrt um die Liebe“ (N). Velh. & Klasings Monatshefte, 44. Jhg., Bd. 2. 1930 im Novellenband „Die Flöte des Pan“.</p> <p>„Niels der Schlangentöter“ (N). Okt. 1930 Hochland, 1930 im Novellenband „Die Flöte des Pan“.</p> <p>„Die Flöte des Pan“ (S). 1930 G. Grote. Enthält Geleitwort und folgende Novellen: „Der Hauptmann von Kapernaum“, „Die Fahrt um die Liebe“, „Der Mann von vierzig Jahren“, „Pan im Dorfe“, „Die Häßliche“, „Der Schnitter im Mond“, „Niels, der Schlangentöter“.</p>	<p>„Über die Flöte des Pan“ (G). 1930 G. Grotes Weihnachtsalmanach und im Novellenband.</p>

C. Lyrik	D. Dramen und Spiele	E. Beitr. zur Literatur etc.	F. Zeit- politisches
<p>„Der Prophet“ Gedicht. (U.)</p> <p>„Zum Abschied“ Gedicht. Har- tungsche Ztg., Königsberg.</p>		<p>Eine Reihe von <i>Buch- besprechungen</i> in der „Li- teratur“, 33. Jhg., Seite 104, 112, 222, 231, 292, 345, 351, 352, 475, 522, 525, 591, 710.</p> <p>„<i>Hinter dem Horizont</i>“ (L). Die Literatur, 33.Jhg., Seite 5.</p> <p>„<i>Ostpreuß. Landschaft</i>“ (Ht). Sept. 1930, Velhagen & Klasings Monatshefte, Oktober 1930 Süddeutsche Monatshefte.</p>	

Jahr	A. Erzählende Werke	B. Autobiographisch
1930	<p>„Der ewige Stern“ (Kz). 7. 12. 1930 Der Tag, 18. 12. 1932 Tägliche Rundschau.</p> <p>„Atli der Bestmann“ (N). Januar 1931 Velhagen & Klasings Monatshefte, 1938 im gleichnamigen Novellenbändchen.</p> <p>b) Die Reife der sittlichen Verpflichtung.</p>	
1930/31	<p>„Die Magd des Jürgen Doskocil“ (R). Oktober 1931 bis März 1932 Süddeutsche Monatshefte, 1932 Verlag Langen/Müller, München. Auszeichnung mit dem 1. Volkspreis der Wilh.-Raabe-Stiftung. 1946 Arche-Verlag, Zürich. Übers. ins Italien., Holländ., Schwed., Dän., Norweg., Engl./Amerik., Französ., Span., Finn., Tschech.</p>	
1931	<p>„Brunnen der Tiefe“ (Kz). 5. 4. 1931 Der Tag.</p> <p>„Die Schachpartie“ (Kz). 13. 10. 1931 Der Tag.</p> <p>„Advent der Toten“ (Kz). 1931 Eckart.</p> <p>„Regina Amstetten“ (N). Preisgekrönt im Novellenwettbewerb der neuen Linie, Verlag Beyer, von 1931, Abdruck daselbst 1932. 1936 im Novellenbändchen „Das heilige Jahr“.</p> <p>„Hamulaima“, Biographische Erzählg. 15. 2. 1931 Der Tag, dann 1936 unter dem Titel „Veronika“ im Novellenbändchen „Das heilige Jahr“, 1. Teil wiederholt im Buche: „Wälder und Menschen“.</p> <p>„Der Emigrant von Wriezen“ (N). Jan. 1932 Die neue Linie.</p>	<p>Beitrag zu d. Sammelband „Dichterglaube“, Stimmen religiösen Erlebens. Eckart-Vlg., Berlin, S 354, 1932 (2. Aufl.).</p>

C. Lyrik	D. Dramen und Spiele	E. Beitr. zur Literatur etc.	F. Zeit- politisches
		<p>„<i>Dichtung und Glaube</i>“ (L). Die Literatur, 33. Jhg. Seite 609.</p> <p>Eine Reihe von <i>Buch- besprechungen</i> in der „Li- teratur“, 34. Jg., Seite 167, 171, 173, 234, 294, 524, 530.</p> <p>„<i>Iwan Schmeljow</i>“. Zum 60. Geburtstag des Dich- ters. 22. 10. 33 Neue Zü- richer Zeitung.</p> <p>„<i>Das Zwiegesicht der deut- schen Küste</i>“ (Ht). Juli 31 Die neue linie.</p>	

Jahr	A. Erzählende Werke	B. Autobiographisch.
1931	„Der brennende Dornbusch“ (N). Sept. 1932 Westermanns Monatshefte, Buchausgabe 1946 im Arche-Verlag, Zürich.	
1932	<p>„Der einfache Tod“ (N). 25. 3. 1932 Der Tag, 1936 im Novellenband „Das heilige Jahr“.</p> <p>„Chuchollek“ (Kz). 18. 9. 1932 Der Tag. (Übern. in „Die Jerominkinder“ I.)</p> <p>„Die Gebärde“ (N. U.). Für ein Preisausschreiben, dann als Kapitel „Eli“ für das Buch „Wälder und Menschen“ vorgesehen, aber wieder gestrichen.</p>	<p><i>Biograph. Skizze</i> (ohne Titel), Anhang zum „Spiel vom deutschen Bettelmann“.</p> <p>„Heimat und Herkunft“, Nov. 32 Die neue Literatur.</p> <p>„Heimat und Welt“, 1932 Würzburg. Generalanzeiger, Literaturbeilage Nr. 13.</p> <p>„Lebensabriß“ im „Jahrbuch der deutschen Dichtung“, 32, herausg. v. Verein Raabe-Stiftung.</p>
1933	Aufgabedes Lehramtes — Übersiedlung nach Oberbayern	
1933	<p>„Der Todeskandidat“ (E). 2. 7. 1933 Der Tag, 1934 im gleichnamigen Erzählungsbändchen.</p> <p>„La Ferme Morte“ (E). 1934 im Erzählungsbändchen „Der Todeskandidat“.</p> <p>„Die Majorin“ (E). Dezember 1933 bis Febr. 1934 Westermanns Monatshefte, 1934 Langen/Müller, München. Übers. ins Holländ., Dän., Finn., Engl./Amerik., Ital., Schwed., Slowen., Bulg., Französ., Span.</p>	

C. Lyrik	D. Dramen und Spiele	E. Beiträge zur Literatur etc.	F. Zeitpolitisches
	<p>„Das Spiel vom deutschen Bettelmann“ (H). 1932 Langen/Müllers Kleine Bücherei Nr. 18. Vertonungen d. Fritz Reuter u. Wilhelm Kempff. 1. Rundfunksendg. Leipzig</p> <p>„Das große Totenspiel“ (H.U.). Vertonung v. Walter Egk. 1. Sendung München u. a. Heldengedenktag 1934.</p>	<p>„Brief an einen jungen Dichter“ (L). Oktober 32 Die Literatur.</p> <p>Buchbesprechung Die Literatur 35.Jg., Seite 53.</p> <p>Besprechg. v. Ruth Schaumanns „Amei“ 19. 11. 32 Der Tag.</p> <p>„Über neurussische Dichtung“ (L). Juli 32 Der Kunstwart.</p> <p>„Georg Britting“ (L). Rede vor d. Fichtengesellschaft, Berlin, 24. 1. 33. Gekürzt in Deutsche Zeitschr. September 33.</p>	

Jahr	A. Erzählende Werke	B. Autobiographisch.
1933	<p>„Der Vater“ (E). Mai 1934 Inneres Reich, zugleich im Erzählungsbändchen „Der Todeskandidat“. Übers. ins Französ.</p> <p>* „Das Männlein“ (N). Mai 1933 Westermans Monatshefte.</p> <p>„Tobias“ (N). Sept. 1933 Hochland, 1938 im Novellenbändchen „Atli der Bestmann“.</p> <p>„Der Jünger“ (Kz). Interner Abdruck im Zeitungsdienst Langen/Müller 7. 8. 1933, Kölnische Volkszeitung u. a., Der Volksdeutsche Mai 1935.</p>	
1934	<p>„Der Todeskandidat“ (S). 1934 Langen/Müllers Kleine Bücherei Nr. 37 enthält folgende Erzählungen: „Der Todeskandidat“, „La Ferme Morte“, „Der Vater“.</p> <p>„Hirtennovelle“. Oktober 1935 Inneres Reich, 1935 Vlg. Langen/Müller, München. 1946 Arche-Verlag, Zürich. 1947 Schulausgabe im Pädagog. Verlag Berthold Schulz. Übers. ins Französ.</p> <p>* „Joneleit“ (N). Mai 1934 Velhagen & Klasings Monatshefte. 1945 im Novellenband „Demetrius“, Scientia-Vlg., Zürich.</p>	

C. Lyrik	D. Dramen und Spiele	E. Beiträge zur Literatur etc.	F. Zeitpolitisches
	<p>„Der verlorene Sohn“, Schauspiel. Langen/MüllersAlmanach 1934, April 34 Inn. Reich, Buch- und Schulausgabe 1935 Vlg. Langen/Müller. Uraufführung 21. 11. 34 in Gera und Altona. Übers. ins Japan.</p>		<p>„Der Dichter u. die Jugend“. Rede vor der Münchener Studentenschaft 6. 7. 33. 1. Abdruck unter d. Titel „Der Dichter u. die Zeit“ im Bücherwurm 1933, dann gekürzt Köln. Zeitung 10. 10. 33, Der Fackelträger Juli 34, Literarische Welt, Hochschulführer der Universität Münch., ferner in „Reden deutscher Dichter an die Jugend“ (Die deutsche Folge Nr. 25). Aug. 36 Buchausgabe der Werkstatt für Buchdruck, Mainz. 1946 Arche - Verlag, Zürich.</p>
	<p>„Der tote Marschall“ (H. U.) Anlässlich des Todes Hindenburgs, Deutschlandsend. 34.</p>	<p>„... aus den Seiten eines Buches“ (L). Sept. 34 Buch und Volk, gekürzt unter dem Titel „Vom abendlichen Buch-Segen“, Dez. 34 in Deutsche Seele, Bd. 51, Heft 6.</p>	<p>„Den Toten des Weltkrieges“ (Z). 2. 8. 34 Stuttgarter Neues Tageblatt, Langen/Müllers Almanach 36.</p>
		<p>Einleitung zu dem Bildwerk von Willy Fries „Die Fischer“ (K), 1934 Verlag Rascher, Zürich, ferner Sept. 34 Eckart.</p>	

Jahr	A. Erzählende Werke	B. Autobiographische
1935	<p>* „Die Pflingsten des Musketiers Wiedegang“ (N). 1936 im Novellenbändchen „Das heilige Jahr“.</p> <p>* „Die Magd“ (N). 1936 im Novellenbändchen „Das heilige Jahr“, Dezember 1936 im Türmer.</p> <p>„Der Exote“ (R, U).</p>	<p>„Wälder und Menschen“. Eibach Jugend. Teilweise Vorabdruck unterschieden. Titeln Inneren Reich, Langen/Müllers Almanach nach 1935 und verschieden. Tageszeitungen. 1936 Verlag Langen/Müller, München. Übers. ins Schwed., Norweg.</p>
1936	<p>„Das heilige Jahr“ (S). 1936 Grotes Ausaatbücher Band 10. Enthält folgende Novellen: „Regina Amstetten“, „Veronika“, „Der einfache Tod“, „Die Pflingsten des Musketiers Wiedegang“, „Die Magd“. Übers. ins Schwedische.</p>	
1937	<p>„Der weiße Büffel oder von der großen Gerechtigkeit“ (N). 1946 Rascher-Verlag, Zürich, 1947 Kurt Desch-Verlag, München. Übers. ins Ital., Schwed., Holländ.</p>	<p>„Eine Mauer um uns baue“. Dankaufsatz an den Leser. 19. 5. 37 Frh Ztg. Sonderdruck Verlag f. Buchdruck Eggebrecht, Mainz</p>

C. Lyrik	D. Dramen und Spiele	E. Beiträge zur Literatur etc.	F. Zeitpolitisches
<p>„Sie bringen mir Kranz und Krone“. Dankgedicht anläßl. des 50. Geburtstages. Privatdruck.</p>	<p>„Die goldene Stadt“ (H). Vertonung v. Erwin Kroll, Mai 35 Völkische Kultur, 1. Sendung Leipzig.</p> <p>„Weihnachtsspiel“ (H.U.).</p>	<p>„Bemerkungen zu zwei Büchern“ (L). (Betr. Fallada, „Wir hatten mal ein Kind“ und H. W. Seidel, „Abend und Morgen“.) März 35 Inneres Reich.</p> <p>„Nach dem großen Kriege“ (L). (Betr. H.W.Seidel, „Krüsemann“, u. Dwinger, „Die letzt. Reiter“). Ursprüngl. für Inneres Reich, nicht abgedruckt. 1. Teil i. Grote-Verlag als Prospekt zu H. W. Seidels Werken, gekürzt in G. Grotes Weihnachts - Almanach 1936.</p> <p>„Von den treuen Begleitern“. Über vier Gedichte v. Claudius, Goethe, Hölderlin, Möricke. (L). „Das Gedicht“, Blätter f. d. Dichtg., 3. Jhg., Folge 15/16. Vlg. Heinrich Ellermann, Hamburg.</p>	<p>„Der Dichter und die Zeit“. Rede vor der Münchener Studentenschaft am 16. 4. 1935. Mai 1935 nach dem Stenogramm abgedruckt in der Mosk. Ztschr. „Das Wort“, 1945 Amsterdam und Zürich, 1947 in „Die Frage der Jugend“ („Europäische Dokumente“, Heft 5) Kurt Desch-Verl., Münch.</p>

Jahr	A. Erzählende Werke	B. Autobiographisch
1937		
1938	Politische Verfolgung durch den Nationalsozialismus: KZ-Lager Buchenwald. Schreib- und Druckverbot.	
1938	IV. Stufe der „entsagenden Vollendung“	
1938	„Das einfache Leben“ (R). 1939 Verlag Langen/Müller, München. 1945 Rascher-Verlag, Zürich. Übers. ins Ital., Span., Finn., Franz., Schwed., Tschech., Holländ.	„In der Heimat“. Geleitwort zu 72 Aufnahmen von Walter Gerull-Kardas. Verlag R. Piper & Co., Münch.
1939/45	Der zweite Weltkrieg. Der Zusammenbruch Deutschlands.	
1939		„Der Totenwald.“ Bericht aus dem KZ-Lager Buchenwald. 1945 Rascher-Verl., Zürich, 1946 Verl. K. Desch, München. Übers. ins Franz., Finn., Holl., Ital., Schwed., Span., Engl./Amerik.

C. Lyrik	D. Dramen und Spiele	E. Beiträge zur Literatur etc.	F. Zeitpolitisches
		<p>„<i>Vom Trost der Welt</i>“, Aufsatz über Goethe. Goethe-Kalender auf 1938, Dieterichsche Verlagsbuchhandl., Leipzig. Dann zus.mit 2.Auflage „Eine Mauer um uns baue ...“, Sonderdruck Verl.f. Buchdruck A. Eggebrecht, Mainz.</p> <p>„<i>Von Mutter und Kind</i>“ (K). Geleitwort z. gleichnamig. Band „<i>Bilder alter u. neuer Meister</i>“. Sammlung „<i>Der goldene Schrein</i>“, Seemann & Co., Leipzig.</p>	

Jahr	A. Erzählende Werke	B. Autobiographisch.
1940/41	„Die Jerominkinder“ (R). 1945 Verlag Kurt Desch, München. Übers. ins Engl./Amerik., Franz., Ital.	
1942		„Das Traumbuch“. Persönl. Aufzeichn. von Träumen. (U)
1943		
1944/45	„Märchen“. 2 Bände. 1946 Rascher-Verlag, Zürich, 1947 Verlag Kurt Desch, München. Illustr. von Prof. H. Meid. Übers. ins Schwed., Tschech.	
1945	„Demetrius“ (S). Enthält die Novellen „Demetrius“, „Joneleit“ und „Das Fenster der Andromeda“. Scientia-Verlag, Zürich.	

C. Lyrik	D. Dramen u. Spiele	E. Beitr. zur Literatur etc.	F. Zeitpolitisches
<p>„Im Abend zu ten“. Abge- druckt in der Rede an die deutsche Ju- gend“ 1945 und versch. An- nologien. Üb. s Engl.</p> <p>„Denen, die uten Willens ad“. Zeitpol. ed. 24. 12. 45 euer Hannov. rierer u. a.</p>	<p>„Totenmesse“ (H). Verton. v. Prof. Haas. 25. 11. 1945 Ur- aufführ. Radio Münch. 1945 Rascher-Verlag, Zürich, 1947 Verlag Kurt Desch, Münch.</p> <p>„Okay oder Die Unsterblichen“ Eine ernsthafte Ko- mödie. Urauff. 1946 Bern und St. Gallen. Bühnenmanusk. Vlg. Kurt Desch, Münch.</p>		<p>„Der reiche Mann und der arme Lazarus“. Übersetz. einer engl. geschriebenen. zeitpol. Denkschrift für die Amerik. „The rich man and the poor Lazarus“ (U).</p>

Jahr	A. Erzählende Werke	B. Autobiographische
1945		
1946	<p>„Die Jerominkinder“, Bd. II (R). 1947 Verlag Kurt Desch, München. Vorabdr. unter dem Titel „Jons Ehrenreich Jeromin“ in der Berliner Tageszeitung „Der Tagesspiegel“. Übers. ins Engl./Amerik., Franz., Ital.</p>	<p>„Selbstporträt“. 1.1.1946 Zeitschr. „Heute“ Nr. 25, München.</p>
1947		<p>„Aus einem werden den Buch“. 18. 5. 1947 Neue Ztg., München</p> <p>„Jahre und Zeiten Ein Leben.“ Forts. zu „Wälder und Menschen“.</p>

C. Lyrik	D. Dramen u. Spiele	E. Beitr. zur Literatur etc.	F. Zeitpolitisches
<p>ie Ausgewie- nen“ Zeit- l. Gedicht 26. 1946 Braun- w. Ztg. u. a.</p> <p>ankgedicht äBl. des 60. burtstages.</p>	<p>„Der armen Kin- der Weihnach- ten“. Ein Weih- nachtsspiel unserer Tage, Dramatisierung des gleichnamig. Mär- chens in „Märchen“ Bd. I. Dez. 1946 Urauf- führg. Regensburg u. Stuttg. Bühnenmanu- skript Verlag Kurt Desch, München.</p>		<p>„Rede an die deutsche Ju- gend“. Rede am 11. 11. 1945 im Münchener Schauspielhaus. Teil- abdrucke unt. versch. Überschr. („Botschaft a. d. Lebenden“ etc.) in viel. Zeitschrift. u. Zeitungen. 1946 „Euro- päische Dokumente“, Verlag Kurt Desch, München, u. Rascher, Zürich. Üb. ins Engl./ Amerik., Holländ.</p> <p>„Über Kunst und Künstler“. Aus einer ungesprochenen Rede. „Der Aufbau“ 1945, Heft 1. 1946 in „Blätter f. d. deutsche Dichtung“, Verl. W. Ellermann, Hamburg.</p> <p>„Vom Wolf und vom Lamm“ (Z), im Zu- sammenhang mit der Denkschr. „Der reiche Mann und der arme Lazarus“. Febr. 1946 Neue Ztg., München.</p>

Die Legier, falls sie vom Regen so den meisten Theil
fruchtig ist, ist, wie die Samen über das Meer sein. Es ist ein
wilde Legiertheil an die Junge der Erde, ein sehr feines, golden
sie fällt und gelber, ist sie gelber, steht so ein offenes. Das ist ein
ein Papier. Das ist ein langer, hat ein sehr feines, golden
Alle sie trafen an die Junge. Die Welt ein tiefen und tiefen
Vor. Man dringt mit Bedacht in die Welt, durch die Welt
beim Lande Junge felder. Das ist ein die Junge igneant-
für viele mit anderen Dinge. Aber es ist ein Welt mit der
den ist offenes die Legier, falls sie nicht sehr ein wenig und
wenn sie die Erde. Das ist ein, ein Welt ein die Legier
von die Erde stehende sein, wenn kein Welt mit die
sagen, das ist ein felder, kein felder die Welt
gethanen sein.

Es ist ein Legier die Welt, das ist ein die Welt
is die Legiertheil felder, hat so die Welt is die Welt
beim felder ist ein die Erde ein felder die Welt ist
Welt is ein felder felder die Welt is ein die Welt
felder is ein die Welt, das ist ein die Welt
die die felder ein felder die Welt is ein die Welt
die Welt ein die Welt felder. Die Welt is ein die Welt
die Welt is die Welt felder ein felder, die Welt

Duke University Libraries



D01090480M

833.91

W642ZEB

546968

Ebeling

Ernst Wiechert. Das Werk

des dichters

DATE

ISSUED TO

OCT 13 1949

833.91

W642ZEB

546968

